

EMIL ERMATINGER

*Die deutsche
Lyrik seit Herder
III. Vom Realismus bis
zur Gegenwart*



1976 0037731 5

THIS BOOK IS PRESENTED BY

MR. FERDINAND THUN

THROUGH THE

Carl Schurz Memorial Foundation, Inc.

PHILADELPHIA, PA.



FOR THE DEVELOPMENT OF CULTURAL
RELATIONS BETWEEN THE UNITED STATES
AND THE GERMAN SPEAKING COUNTRIES.

831.09
Er5d



WITHDRAWN
L. R. COLLEGE LIBRARY

Emil Ermatinger

Die deutsche Lyrik seit Herder

Dritter Band

Vom Realismus bis zur Gegenwart

Zweite Auflage



Lenoir Rhyne College
LIBRARY

Verlag und Druck von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin 1925

Schutzformel für die Vereinigten Staaten von Amerika:
Copyright 1925 by B. G. Teubner in Leipzig

Alle Rechte, einschließlich des Übersetzungsrechts, vorbehalten

Printed in Germany

31.09
End

Die deutsche Lyrik

Dritter Band

Inhaltsverzeichnis

Sechstes Buch

Im Zeichen des Realismus

	Seite
I. Das Wirklichkeitserlebnis	1
II. Adelbert von Chamisso	13
III. Die politische Lyrik	26
IV. Annette von Droste-Hülshoff	81
V. Friedrich Hebbel	94
VI. Gottfried Keller	110
VII. Theodor Storm	126
VIII. Balladendichter des Tunnels über der Spree	140
IX. Die Münchener Dichterschule	160
X. Lyrik und Wissenschaft	184
XI. Klaus Groth und die mundartliche Lyrik	212

Siebentes Buch

Die Lyrik des Naturalismus

I. „Revolution der Literatur“	225
II. Die Lyrik des revolutionären und des stofflichen Naturalismus	237
III. Die Lyrik des Sinneneindrucks	251

Schluß

Ausblick	279
Anmerkungen zum dritten Band	306

Sechstes Buch

Im Zeichen des Realismus

Erstes Kapitel

Das Wirklichkeitserlebnis

Im Jahre 1831, dem Todesjahr Hegels, hat ein gescheiter und warmherziger süddeutscher Publizist, Paul Agatius Pfizer, in seinem „Briefwechsel zweier Deutschen“ die Frage von Deutschlands Wiedergeburt beleuchtet. Friedrich, der eine der beiden Brieffschreiber, hat den Blick nach rückwärts gewendet und preist die Befruchtung des deutschen Volkes durch die Ideen des Kosmopolitismus, der ästhetischen Humanität und der Philosophie. Wilhelm aber, sein Freund, schaut nach vorwärts: „Allerdings“, betont auch er, „müßten wir aufhören, Deutsche zu sein, wenn wir zu unserer Wiedergeburt der Idee entraten wollten. Die Deutschen sollen fortfahren, das geistige Prinzip der Weltgeschichte zu repräsentieren.“ Aber die Philosophie ist hier nur vom Übel: sie führt nur in jene starren Regionen des ewigen Schnees, aus welchen der Rückweg zum Leben nicht mehr zu finden ist. Dort fließt uns keine Quelle der Erquickung, alle Philosophie ist am Ende nichts anderes als eine trockene Kritik des menschlichen Erkenntnisvermögens. „Zwar wird gar manches Tiefgedachte, Geistreiche und Wahre auf den allgemeinen Markt gebracht, bei keinem Volk der Welt finden sich vielleicht solche Massen geistiger Schätze aufgestapelt; bei keinem ist es so leicht, selbst ohne einen Funken von Produktivität als geistreich zu erscheinen, nirgends hat man diese Fertigkeit erlangt, alle Erscheinungen der Welt und des Lebens im Sinne eines blendenden Systems zu deuten; aber gerade dieser Gedankenüberfluß ist die Krankheit, an der wir leiden, diese beständige Reflexion heftet sich wie ein Fluch an alles, was wir unternehmen, um allem des Gedankens Blässe anzufränkeln.“

Der Literatur fehlt der rechte Lebensmittelpunkt; sie ist lauter Peripherie ohne Zentrum. „Die schöne Literatur insbesondere gleicht einer Tafel, die mit den feinsten Leckereien und den ausgesuchtesten

Seltenheiten allerart bedeckt ist, wo es aber an einem ehrlichen, soliden Hauptgerichte mangelt, so daß man zuletzt mit überfülltem und doch ödem Magen ungesättigt davon aufsteht. Die deutsche poetische Literatur besteht aus lauter Arabesken und Verzierungen, und die echte Poesie verstummt mehr und mehr, denn es fehlt ihr an einem Gegenstand, an dem sie sich aufrichten könnte, an der Anschauung eines großartigen und erfüllten Lebens.“ Statt einer echten Mischung der Bestandteile, statt einer Durchdringung der realen und idealen Elemente, hier ein nebliger Duft, in dem man die verschwimmenden Gestalten nicht mehr unterscheiden kann, dort im Gegensatz die nackte Platitude und Gemeinheit. Die wahrhafte Wirklichkeit, die reale Mitte des Lebens haben wir verloren.

So fordert Wilhelm Hingabe an die Wirklichkeit, national-politisches Leben, Zusammenschluß der deutschen Länder zu einem konstitutionellen Staat unter der Führung Preußens. „Nur auf der Grundlage einer gesicherten physischen Existenz gedeiht auch das höhere geistige Leben.“

Ähnlich gibt in Immermanns „Epigonen“ der Realist Wilhelm seinem Freunde Hermann den Rat: „Lege den Gehalt einer Gesinnung auch in das kleinste Tun! Sprich nichts, als was du wirklich gedacht hast! Sei wahr in jedem Atemzuge!“ Auch er sprach damit aus, was der bildungsmüden, mit allen Winden segelnden, zersehten und verzweifelnden Zeit nottat: Ehrlichkeit der Gesinnung an Stelle des gehaltlosen Glanzes.

Im Grunde kam das Elend daher, daß man sich krampfhaft an eine abgelebte Gedankenwelt anklammerte, wie jener Mann der orientalischen Parabel an die lose Wurzel am Brunnenrand, immer in Angst, ins Bodenlose zu stürzen, wenn man sie losließ. Die große Erfahrung, Stoff- und Formquelle der Klassik war das Erlebnis des Menschen als Einzelpersönlichkeit gewesen in ihrer sinnlichen und geistigen Wirkungsform. Von der gewaltigen Gemütserschütterung der „Genies“ des Sturms und Drangs war man ausgegangen. Hier hatte Goethe die bestimmende Stellung zur Welt gewonnen. Das Urerlebnis einzel menschlicher Genialität als Empfindungskraft gab auch den durchgeistigtesten und abstraktesten Schöpfungen seines Alters den starken Gehalt wirklichen Lebens. Dieses Genieerlebnis der Sturm- und Drangzeit wirkt, bei allem Gegensatz im einzelnen, richtunggebend bis in die letzte Auszweigung der Romantik nach. Eigentümlich ist der Romantik nur die Intellektualisierung des

Genies. Damit aber war die Persönlichkeit mehr und mehr nur Form geworden ohne Erlebnis kraft und Inhalt. Geistreiche Beweglichkeit ohne Körperlichkeit. Freiheit, die keinen Lebenswert hatte und bloßes Spiel war, weil man sie nicht gegen die Ansprüche und Verpflichtungen einer Wirklichkeit zu verteidigen brauchte. Der romantische Geist war zum Glühfaden in einer Lichtbirne geworden: von einer Glaswand umgeben, leuchtete er nur noch im luftverdünnten Raum; er verbrannte nicht mehr; er spürte die Wirklichkeit nur noch als dumpfen Druck auf die Glaswand und ging zugrunde, wenn sie sie eindrückte.

Alles schöpferische Leben entspringt nicht einem Wissen, sondern einem Glauben. Und jeder Glaube verlangt das Opfer des Intellektes. In diesem Falle die Preisgabe der Universalität der betrachtenden Persönlichkeit an die Einseitigkeit der wirkenden. Der Wanderer, der des Sportes wegen einen Berggipfel ersteigt, mag von ihm die ganze Welt überblicken; aber der Landmann, der seinen Acker bebaut, sieht nicht über seine Scholle weg. Er klebt daran, indes der Wanderer von Ort zu Ort zieht. Aber nur der Landmann schafft unmittelbar durch sein Tun neues Leben. In der Zeit selber rang sich diese Erkenntnis durch. Chamisso sprach sie aus, wenn er 1838 Gefinnung und Charakter die Wurzeln von Bérangers Poesie nannte. Sie sprach sich aus in dem Schlagwort Talent und Charakter, durch das man den Gegensatz zwischen Heine und Börne auszudrücken suchte und freilich es allzu einseitig tat. Und doch mag es gelten, wenn man seine Bedeutung auf zwei Richtungen menschlicher Geistesart beschränkt: auf den Handelnden, der darum ungerecht ist, „gewissenlos“, wie Goethe einmal sagt, weil er nur einen Weg vor sich sieht, den er gehen kann und muß, und den Betrachtenden und Darstellenden, der sie alle überblickt und bald den einen, bald den andern beschreitet, weil er es nur in Gedanken tut. Von den beiden, Heine und Börne, ist Börne unbedingt der modernere, obgleich er mehr als zehn Jahre älter ist als Heine. Er hatte die Ansprüche des Fortschrittes scharfer und leidenschaftlicher erfaßt, allzu leidenschaftlich und scharf, in früher Jugend schon durch die Stickluft des Ghetto vergiftet. Aber das Wesentliche ist doch, daß er mit all seinem ägenden Witz und seinen maßlosen Angriffen gegen die ästhetischen Ideale Goethes und Schillers und die weltfremde Philosophie nicht sich, sondern der Zeit dienen wollte. Die Formkraft seines gereizten Ich war ihm nur Mittel zum Zweck, und der Zweck

war der neue Mensch, der neue Gesellschafts- und Staatszustand: die Freiheit, oder besser die Befreiung, denn Freiheit bedeutete ihm nicht einen tatsächlichen Zustand, sondern die Zerstörung alles Hemmenden und Bedrückenden. Für Heine dagegen war die Freiheit nicht Zweck, sondern Mittel, und der Kampf nur Stoff für sein genießendes Ich. Um dieses drehte sich ihm alles. Seiner Ausbildung und nicht zuletzt seiner Behaglichkeit mußte die Bewegung der Ideen dienen. Sein Zeitgefühl war durchaus egozentrisch. Er kann als Symbol für den maßlosen Egoismus eines greisen und erkalteten Geschlechtes gelten, das, was ihm an Schöpferkraft abgeht, durch Habsucht ersetzen zu können meint.

So scheiden sich in den beiden zwei Menschenarten: der Mensch um 1800 und der Mensch des 19. Jahrhunderts. Der ästhetische Mensch und der praktische. Die Grenzlinie bilden etwa das vierte und das fünfte Jahrzehnt. Die Zeit zwischen der Juli- und der Märzrevolution. Eine Periode der „Bewegung“, der gesteigerten Ideenauseinandersetzung. Was für gegensätzliche Werke prallen hier zusammen! Grillparzers „Traum ein Leben“ mit seiner Verurteilung des handelnden Lebens und Wienbargs „Ästhetische Feldzüge“ mit ihrer Verherrlichung der schönen politischen Tat erschienen 1834. Guckows „Wally die Zweiflerin“, Mundts „Madonna“ und D. Fr. Strauß' „Leben Jesu“ erschienen 1835 und kündeten, jedes an seiner Stelle, revolutionär die neue realistische Denkrichtung an. Aber noch kamen 1837 Eichendorffs Gedichte, 1838 die von Mörike. Keine Frage: die lebenskräftigen Kunstwerke wurden in den dreißiger Jahren noch von den Romantikern und ihren Nachfahren geschaffen. In den vierziger Jahren aber war es umgekehrt. Da traten 1840 bis 1846 den Geibel'schen Gedichten und Tiecks „Vittoria Accorombona“ Hebbels „Judith“ und „Genoveva“, Gotthelfs „Ali der Knecht“ und „Geld und Geist“, Freiligraths „Glaubensbekenntnis“ und „Ca ira“ und Gottfried Kellers „Gedichte“ gegenüber.

Am sichtbarsten vollzieht sich der Umschwung in der Entwicklung der Hegelschen Weltanschauung. 1831 starb der Philosoph. Schon 1830 erschienen die „Gedanken über Tod und Unsterblichkeit“ seines Schülers Ludwig Feuerbach. An seinen Namen vor allem heftet sich in Deutschland die Umwandlung des Idealismus zum Materialismus oder Realismus, wie in Frankreich an den Comtes. Seine Lehre ist ein Weiterdenken von Hegels Ideen — so weit, bis sie, nach dem dialektischen Gesetze, ins Gegenteil umkippten. Schon Hegel steht

dem Realismus näher als Fichte oder Schelling. Man hat in seinen späteren Werken oft den Eindruck, als ob das schöpferische Denken der Weltvernunft im Grunde nur die Kulturtätigkeit des Menschen sei, die sich an dem Stoffe der Wirklichkeit abarbeitet, — wie seine „Vernunft“ denn auch mehr und mehr Rationalität wird.

Feuerbach wirft diesen Begriff der immanenten Weltvernunft beiseite und kennt nur noch die Wirklichkeit als die Natur in ihren Einzelgestaltungen, als ein Etwas, das wir nicht denkend begreifen, errechnen können: „Das Wirkliche ist im Denken nicht in ganzen Zahlen, sondern nur in Brüchen darstellbar. Dies beruht auf der Natur des Denkens, dessen Wesen die Allgemeinheit ist, im Unterschied von der Wirklichkeit, deren Wesen die Individualität.“ Also die Wirklichkeit ist durchaus irrational. Alles, was wirklich ist, würde Feuerbach im Gegensatz zu Hegel erklären, ist unvernünftig. Man muß der Wirklichkeit also, will man sie begreifen, zuerst mit den Sinnen, beobachtend, nicht denkend, spekulativ, gegenüberreten. Das Denken hat nur die sekundäre Aufgabe, die Sinneswahrnehmungen vergleichend zu klären, zu ordnen und zu vertiefen. Der „wahre, wirkliche, ganze“ Mensch ist für Feuerbach nicht mehr wie für Fichte und die folgenden der in sein Inneres versunkene Selbstbetrachter, sondern der, der „Augen und Ohren, Hände und Füße“ hat. Darum eben nennt er die Wirklichkeit nicht Welt, sondern Natur. Und Natur ist ihm „der Inbegriff aller sinnlichen Kräfte, Dinge und Wesen, welche der Mensch als nicht-menschliche von sich unterscheidet. . . Natur ist alles, was dem Menschen . . . unmittelbar, sinnlich als Grund und Gegenstand seines Lebens sich erweist. Natur ist Licht, ist Elektrizität, ist Magnetismus, ist Luft, ist Wasser, ist Feuer, ist Erde, ist Pflanze, ist Mensch, soweit er ein unwillkürlich und unbewußt wirkendes Wesen . . . ich appelliere bei diesem Worte an die Sinne“.

In den Begriff der Weltvernunft hatte sich der Gott des Christentums bei Hegel entpersönlicht. Feuerbach entgottet mit der Preisgabe der Weltvernunft die Wirklichkeit überhaupt. Die logische Gesetzmäßigkeit der Welt wird ihm zur menschlichen Denktätigkeit. So wird der Mensch der Herr der Erde, der alles, auch seinen Gott, nach seinem Bilde schafft. Das Geistige ist nicht mehr als Immanenz, sondern nur noch als Produkt des menschlichen Gehirns da. Es gibt keine Seele im religiös-mystischen Sinne, daher auch keine Unsterblichkeit und kein Jenseits. An die Stelle der himmlischen Seligkeit,

die dem Guten als Belohnung winkte, tritt das irdische Glück des Menschen, an die Stelle des göttlichen Sittengesetzes das soziale Soll, die Verpflichtung, im Gefühl der Solidarität aller Menschenwesen das Seine beizutragen zu einer möglichst großen Blüte irdischen Wohls. „Die Verneinung des Jenseits hat die Bejahung des Diesseits zur Folge; die Aufhebung eines besseren Lebens im Himmel schließt die Forderung in sich: es soll, es muß besser werden auf der Erde; sie verwandelt die bessere Zukunft aus dem Gegenstand eines müßigen, tatlosen Glaubens in einen Gegenstand der Pflicht, der menschlichen Selbsttätigkeit . . . wir müssen an die Stelle der Gottesliebe die Menschenliebe als die einzige, wahre Religion setzen.“ So schließt Feuerbach den Zwiespalt zwischen dem philosophischen Denken und den Ansprüchen des Tages und füllt die Kluft zwischen dem wirklichkeitsabgewandten religiösen Sittengesetz und der Forderung des praktischen Lebens aus. Seine Lehre ist die philosophische Begründung des nun auf allen Gebieten sich betätigenden Wirklichkeitssinnes des Menschen des 19. Jahrhunderts. Die demokratische Politik wie die mächtige Ausbreitung des volkswirtschaftlichen Schaffens erhalten durch sie ihren weltanschaulichen Mittelpunkt. Eine gewaltig wachsende und rasch sich verzweigende wissenschaftliche Forschung türmt Haufen von Wirklichkeitsstatistiken auf und vermehrt die Kenntnis des Lebens, wie es scheint, ins Unbegrenzte. Der Materialismus ergießt sich fessellos und befruchtet Denken und Handeln.

Auch die Dichtung zog reichsten Gewinn aus der Umwendung des Weltbildes. Hatten die Dichter im Zeitalter Hegels nach außen zu sehen mehr und mehr verlernt und sich in den dämmernden Gründen der eigenen, sich immer mehr leerenden Seele verloren, so war ihnen jetzt durch Feuerbachs Staroperation die reiche Wirklichkeit wieder erschlossen und die Möglichkeit des Erlebnisses zurückgegeben. Es ist die Auseinandersetzung mit der sinnlich-praktischen Erdenwirklichkeit in irgendeiner Form. Eine Auseinandersetzung, die aber nun nicht mehr in eine tragische Abkehr des Dichters von der Wirklichkeit ausläuft, wie in romantischer Zeit, sondern zur freudigen Hingabe an sie führt; ist sie doch nun nicht mehr armselig und einengend, sondern reich und erlösend.

Nun begann eine neue gegenseitige Durchdringung von Dichtung und Leben. Wie der Dichter selber ein anderer geworden war, helläugig und von feinsten Witterung gegen das Wirkliche, so zog auch ein neuer Menschenschlag in sein Werk ein. An die Stelle des

träumenden Romantikers und des grübelnden Intellektuellen tritt der freudig-schöpferische, der Politiker und Geschäftsmann. Der Abenteuerer, der noch durch Spielhagens Romane spukt, steht zwischen beiden. Neue Probleme und Motive sprossen auf, wie die Blumen im Frühling.

Im höchsten Greisenalter hat Goethe den Umschwung als erster erlebt und mit jugendlicher Frische erfaßt. Die „Wanderjahre“ bedeuten die Wendung vom ästhetischen zum praktischen Lebensideal, dem auch Faust huldigen lernt. Alle Gestalten des Romans erfahren oder bekennen in irgendeiner Form: nicht mehr die Schönheit, sondern der Nutzen beherrscht die Welt. Nicht mehr die geistige Universalität, sondern die tätige Einseitigkeit. Wilhelm Meister, der einst ausgezogen ist, das Königreich der Bildung zu erobern, findet den grauen Lastesel eines praktischen Berufes und wird Wundarzt. Bei allen, dem innersten Zuge des Werdens folgenden Dichtern der Zeit tritt diese Wendung auf. Grillparzer wendet sich von der Verherrlichung des romantischen Quietismus in dem „Goldenen Vlies“ und dem „Traum ein Leben“ dem Problem des Staates und des Herrschers zu in „König Ottosars Glück und Ende“, der „Jüdin von Toledo“, und vor allem der „Libussa“. Hebbel läßt das Herrscherproblem aus dem gärenden Grunde der sich wandelnden Weltanschauung hervordachsen in „Agnes Bernauer“, „Herodes und Mariamne“ und „Gyges und sein Ring“. Willibald Alexis und Heinrich Laube beleuchten geschichtliche Kämpfe der Vergangenheit mit den Problemen der Gegenwart. Gutzkow stellt die religiös-politischen Bewegungen der Zeit und Freytag das Berufsleben ihrer Menschen dar. Gottfried Keller endlich gibt in seinem „Grünen Heinrich“ den Zeitroman par excellence und schildert gesetzmäßig-symbolisch die Umwandlung des romantischen Kunstmenschen in den Tatmenschen der realistischen Gegenwart. So machen Drama und Roman, auf den Reichtum äußeren Lebens angewiesen, die Fülle aus der neuen Weltanschauung strömender Stoffe sich zunutze.

Und die Lyrik?

Ihre Stellung zu der äußeren — vom Dichter aus betrachtet äußeren — Wirklichkeit ist von vornherein eine andere. Sie ist, so fern sie reine Lyrik ist, auf die Darstellung von inneren Zuständen und Bewegungen angewiesen, und wo Stücke der äußeren Welt in ihren Bezirk hereingenommen werden, da treten sie ein, nicht als selbständige Teile des äußeren, sinnlichen Reiches, sondern als Trä-

ger von Stimmungen und Gedanken, als Symbole. Wenn Goethe in Wanderers Nachtlied Berg, Wald und Getier schildert, die er vom Gidelhahn aus wahrnimmt, oder im Lied an den Mond den Fluß mit dem Tale vor uns hinzaubert; oder wenn Mörike in dem „Verlassenen Mägdlein“ das Mädchen am Herde hinzeichnet, so tun sie es beide nicht, um äußere Situationen darzustellen, sondern um am äußeren Bilde den eigenen inneren Zustand zu veranschaulichen. Goethe erlebt in sich die allmähliche Beruhigung, die er in der Natur fühlt; der rauschende Fluß wird ihm zum Strome der Zeit, der die Gegenwart rastlos in Erinnerung umwandelt; Mörike selber fühlt jenes Verlassensein, dem er durch den Mund seines Mägdleins Ausdruck leiht. Darum sind die Naturlieder Eichendorffs so tief und voll, weil er nicht die Landschaft als äußere Erscheinung, sondern als Symbol seiner Seele besingt. Freilich, in all diesen Gedichten bleibt die äußere Welt deswegen doch, was sie dem normalen Auge zu sein scheint. Jeder sieht Goethes Berge, Wälder, Vögel, Fluß als wirkliche Berge, Wälder, Vögel, Fluß. Die Situation des verlassenen Mägdleins ließe sich malen (ohne daß es darum ein gutes Bild geben müßte). Auch von Eichendorffs Liedern gilt das noch, obgleich sich hier die Seele viel scheuer in sich selbst zurückgezogen hat; wie dann etwa Ludwig Richter oder Spitzweg ähnliche Situationen gemalt haben. Sie alle sind darum große Lyriker, weil Inneres und Äußeres wie zwei Segel, vom gleichen Gefühlshauch getroffen, unser ästhetisches Erleben nach dem gleichen Ziele leiten, Gefühlsleben und Natursymbol sich restlos decken.

Nicht aber trifft dies mehr zu bei Heine oder Lenau. Sie franken beide an jenem Despotischen, Gespannten, das das Merkmal der Vorrevolutionzeit ist. Wie der allmächtige Staat damals das natürliche Leben vergewaltigt, so zwingt der überreizte Geist jener Dichter sich die Natur zu Füßen. In Selbstgenuß sich verzehrend, fühlt ihr herrisches, und im Grunde doch innerlich krankes Ich sich übermächtig in die Außenwelt hinein. Der Naturgegenstand verliert sein eigenes Wesen, seine eigene Form. Der Himmel ist für Heine (in dem Gedicht „Erklärung“) nicht mehr die blaue Unendlichkeit, die sich über der Erde wölbt, sondern die Schreibtafel, auf die der Dichter den Namen der Geliebten schreibt mit einer Tanne, die kein grüner Nadelbaum, sondern eine Riesenfeder ist. So hat Lenau die Wolken und den Strauch ihrer Wirklichkeit beraubt, wenn

er (in „Himmelstrauer“) jene als düstere Gedanken am Himmelsanlich wandeln, und diesen sich, wie einen Fieberkranken auf seinem Lager, im Winde hin und her werfen läßt. Das Stück Außenwelt, das ihr lyrisches Erlebnis tragen soll, ließe sich mit dem Pinsel oder Zeichenstift nicht wiedergeben.

Diese Verdrängung des Eigengehaltes und der Eigenform der äußeren Gegenstände durch das überspannte Ichgefühl war die letzte Phase des romantischen Subjektivismus. Der Umschwung erfolgte im Realismus. Er lockte das Ich aus seiner Kause, worin es sich asketisch in sich selber zerquälte, hinaus in die lachende Freiheit der Natur und lehrte es den Reichtum und die Schönheit wirklichen Lebens schauen. Er wies ihm eine Fülle von neuen Wegen. Er lehrte das einst so unzufriedene ein neues Glück in der Hingabe an neue Aufgaben, das Glück pflichtgetreuer und selbstloser Arbeit. Keine Frage aber, er entfremdete es auch sich selber. Er gewöhnte die Seele, statt bei sich im eigenen Hause zu sein, draußen in der Welt herumzuschweifen. Hatte sie vorher die äußere Welt grau und leer werden lassen, so verarmte und vertrocknete nun ihr Inneres. Vor dem überwältigenden Reichtum, der sich den Sinnen bot, versiegte die Kraft eigenen Fühlens — die Urquelle des lyrischen Erlebnisses. Ein konsequenter, d. h. materialistischer, positivistisch gerichteter Realismus mußte der reinen Lyrik unfehlbar den Tod bringen.

Zum Glück wirkte, wie Pfizers Wilhelm es ausgesprochen, das Bekenntnis zur Idee als dem schöpferischen Lebensmittelpunkt aus dem idealistischen Zeitalter noch jahrzehntelang nach. Es befruchtete das Schaffen Chamisso's, der, noch mitten in romantischer Zeit, als erster den Weg zum Realismus gefunden hat, wie das von Hebbel und Keller, wie auch Storm. Realismus bedeutete ihnen nicht das Opfer des fühlend-denkenden Ich an die Bildermenge der äußeren Wirklichkeit, sondern nur Bereicherung, Erfrischung und Berichtigung des inneren Sehens durch die Natur und Tatsächlichkeit. Sie lernten den Naturgegenstand als solchen wieder sehen und achten und sein Leben erfassen. So führte sie die Wirklichkeitserfahrung einfach von dem überspannten Subjektivismus und der Reflexionslyrik der forcierten Talente hinweg und wieder zu der quellenden und klaren Symbolik der klassischen und romantischen Lyrik zurück. Realismus bedeutete also für sie (Storm hat das vor allem betont) von Rhetorik und Reflexion freie Wahrheit des dichterischen Erlebens und Darstellens. Die kleineren, wenn auch oder vielmehr gerade

darum in ihrer Zeit erfolgreicherer Dichter, die sich in und um München sammelten, erstrebten das gleiche Ziel, aber nicht auf dem gleichen Wege und ohne es zu erreichen. Denn da sie das Wirklichkeitserlebnis mieden und sich mit der Nachbildung der klassisch-schönen Formen begnügten, so blieben sie meist in der Nachempfindung und Nachahmung stecken.

Eine ausgesprochener realistische Lyrik — abgesehen von der Balladendichtung — konnte sich nach zwei Seiten entfalten. Erstens nach der Seite des Stoffes; das aus seiner Höhle vertriebene lyrische Ich stürzte sich in den Strom des allgemeinen Tageserlebens, nahm teil an der wichtigsten Angelegenheit der Zeit, der Politik, und skandierte als Gesamtich „am Schwertgriffe der Freiheit“, wie Gottfried Keller es einmal ausdrückte, politische Lieder. Realismus heißt hier männlich-bürgerliches Denken und Handeln. So entstand in den dreißiger Jahren eine politische Lyrik, die im folgenden Jahrzehnt, als Herwegh, Freiligrath und Gottfried Keller auf den Plan traten, mächtig answoll und eine Zeitlang fast alle lyrische Kraft in sich einsog. Oder aber man faßte Realismus als Darstellung der wissenschaftlich aufgezeichneten Wirklichkeit vergangener Zeiten oder der Geographie und Naturgeschichte. Die Dichter, zu scheu oder zu wenig leidenschaftlich-impulsiv, um ihr Gefühlsleben unmittelbar darzustellen, sprechen und handeln durch fremde Gestalten. Maskierte Lyrik entsteht, die Balladendichtung wird dadurch befruchtet. Scherenberg, Strachwitz, Fontane, C. F. Meyer, Scheffel, Spitteler sind hier zu nennen.

Zweitens nach der Seite des künstlerischen Sehens, indem das Ich sich völlig an die gegenständliche Natur verlor und die Lyrik mehr und mehr und immer folgerichtiger Wiedergabe scharf beobachteter Wirklichkeit wurde. Realismus heißt hier Entsagung, weibliche Hingabe. Es ist darum nicht erstaunlich, daß eine Frau, Annette von Droste-Hülshoff, diese Art Lyrik am reinsten ausgebildet hat.

So geht die Linie der inneren Entwicklung, mit der der äußerlich-zeitliche Verlauf der Geschichte nur zum Teil Schritt hält.

Zweites Kapitel

Adelsbert von Chamisso

Im Jahre 1790, als die Revolution ihre Wellen nach der Champagne schlug und das Stammschloß Boncourt eingeäschert, die reichen Güter eingezogen wurden, mußte sich die Familie Chamisso aus Frankreich flüchten. Sie hatte nichts gerettet als das nackte Leben. In Lüttich, im Haag, in Düsseldorf und Würzburg, in Bai-reuth und Berlin aß man das bittere Brot des Exils, das die Söhne durch Miniaturenmalen erwerben halfen.

Louis Charles Adelsaide — der spätere Adelsbert — war zur Zeit der Flucht neun Jahre alt. Sein ganzes Leben klagt, wie tief sich das schmerzvolle Ereigniß in seine Seele grub. Er, der Sprößling einer der reichsten Familien der Gegend, herangewachsen in dem Prunk eines Rokoko Schlosses und geborgen in der Hut weiter Wälder, in dem Sturm einer Schreckensstunde auf die Straße gestellt, ein Hei-matloser, von Ort zu Ort ziehend, so bettelarm, daß man in Würz-burg allen Ernstes den Plan erwog, den Comte de Chamisso einem Tischler in die Lehre zu geben! Es fand sich freilich dann eine stan-desgemäße, wenn auch nicht gewissere Versorgung: er wurde Page bei der Königin Luise von Preußen und erhielt eine sorgfältige Ausbildung. Ein Page freilich, der zum Hofdienst von Hause aus verdorben war. Als ihn auf einem Hofballe die Königinmutter fragte, warum er nicht tanze, erwiderte er in linkscher Ehrlichkeit: er habe keine Lust dazu; „man muß sein Talent zu nichts zwingen, wozu man kein Geschick hat“.

Von 1798 bis 1806 diente er im preußischen Heere. Mit Freuden war er Soldat geworden. Als er es war, fühlte er sich wie Heinrich von Kleist tief unglücklich. Er taugte wenig zu der „Propertät“, um die sich damals alles im Heere drehte. Denn die Sache war ihm stets wichtiger als der Schein. So floh er vom Exerzierfelde, wo ihn das Zurechthobeln der Rekruten anekelte, zu den Büchern und von den Militärs zu Studenten und Gelehrten, Philosophen und Literaten. Von den französischen Aufklärern wurde Rousseau schon jezt des spätern Naturforschers Freund, während Voltaire gegen-über Schiller keine Gnade fand. Mächtig zog ihn Kant an, der in ihm nicht wie in Heinrich von Kleist den fanatischen Widerspruch eines radikalen Realismus zerbrach; neben Kant von den Philo-

sophen am stärksten Fichte. Schon begann er selber zu dichten, bis 1801 französisch, später deutsch.

Mit solchen Allotria (wozu noch ein eifriges Studium des Lateinischen und Griechischen kam) ließ sich der Gamaschendienst leidlich ertragen. Schlimmer schon war der politische Zwiespalt im Herzen. War Chamisso Franzose, war er Preuße? Im Grunde war er eine Mischung aus beiden. Schon sein Aussehen und Gebaren sagte das, wie Varnhagen es in seinen Denkwürdigkeiten charakterisiert. Sprache, Bewußtsein, Sinnesart, Manieren und Wendungen erinnerten an den Franzosen; aber sein ganzes Wesen war mit einer besonderen, seinen Landsleuten sonst nicht eigenen Ungeschicklichkeit behaftet. „Seine langen Beine, die knappe Uniform, der Hut und Degen, der Zopf, der Stock und die Handschuhe, alles konnte ihm unvermutet Argerniß machen.“ Solange das republikanische Frankreich sich gegen die royalistischen Emigranten feindselig hielt, mochte Chamisso wohl im preußischen Heere dienen. Aber als 1801 Bonaparte den Verbannten die Heimkehr gestattete und auch Chamisso's Familie von der Erlaubnis Gebrauch machte; als in Frankreich alles auf eine neue Monarchie zusteuerte, Bonaparte seine Hand begehrtlich und herrisch auch über Deutschland hielt und die Entwicklung der Dinge zu einem Waffengange zwischen Frankreich und Preußen drängte: da fühlte Chamisso sich zwischen zwei zum Absturz bereiten Felsblöcken eingeklemmt. Seine Stimmung wurde düsterer. Quälende Unruhe zog ihn hierhin und dorthin. Und dabei war er an Händen und Füßen gelähmt, Soldat in einer zu schwankender Untätigkeit und ziellosem Hin- und Herziehen verdamnten Armee. Seine Briefe klangen und zürnen. An Varnhagen schreibt er am 1. Dezember 1805: „Kein Volk, kein Vaterland, einzeln müssen wir's treiben!“ — „Siehe, das hast du mir aus dem Herzen in das Ohr geschrien, daß ich erschrak und mir die Tränen, die rollenden, von den Wangen wischte. — O das muß in allen allen meinen Briefen schon gesteckt haben.“ Am 26. Februar 1806 an denselben: „Meine Seele ist in den Tod betrübt. Die Zeit vergeht und rinnt fort und fort. Ich aber mühsamen Schlafes schlafe in bangen Träumen und fühle mich gebunden und gehalten.“ Er forderte seinen Abschied aus der Armee. Die Erledigung seines Gesuches ward verschoben. Da griff der Krieg in sein Schicksal ein und erfüllte, was ihm der preußische König versagte. Hameln, wo Chamisso in Garnison stand, kapitulierte im November 1806 schimpflich vor Napoleon. Der Dichter

mußte grollend seinen Degen strecken und erhielt einen Paß nach Frankreich.

Des Soldatenrockes war er nun ledig, aber was nun? Er rückte gegen das dreißigste Jahr und hatte keinen Beruf, nicht einmal Berufskenntnisse. Seine Stimmung blieb düster und gequält. „Mein Leben“, schrieb er im Oktober 1808 an Fouqué, „hat sich in öden Sand geschlagen und verloren. Mir ist vieles abhanden gekommen, vieles zertrümmert und zerronnen, und ich habe für das teure Geld wenig genug eingekauft, ein Pfund Alter und ein Quentchen bitteren Erfahrungsertraft. Ubrigens ist die Welt überall mit Brettern zugemagelt, und ich weiß nicht, wo aus noch ein.“ Sein äußeres Leben in diesen Jahren ist ein Schwanken zwischen Deutschland und Frankreich. Eine Zeitlang gehörte er zum geistigen Hofstaate der Madame de Staël in Chaumont, Fossé und Coppet. Hier fand er seinen Lebensberuf, die Botanik. Sie zu studieren, ging er im Herbst 1812 nach Berlin zurück, ein einunddreißigjähriger Student. So schien Ruhe in seine Seele eingekehrt zu sein. Da rissen die Freiheitskriege den Zwiespalt, der sein Wesen teilte, auf's neue auf. Er, dem Deutschland die Wahlheimat geworden, mußte tatlos in der Ecke stehen, während Deutschlands Söhne zum Kampfe zogen. Nicht einmal mit seinem Piede konnte er mitstreiten. So fühlte er, wo die andern das Glück der Hingabe und einen Weg zur Freiheit sahen, nur seelische Bedrückung. Er klagte:

Das ist die Not der schweren Zeit!

Das ist die schwere Zeit der Not!

Das ist die schwere Not der Zeit!

Das ist die Zeit der schweren Not!

In der Gestalt des schattenlosen, von allen rechtschaffenen Menschen gemiedenen Pechvogels Peter Schlemihl löste sich damals, was ihn quälte, von seiner Seele. Nicht nur seine Heimatlosigkeit, wie ja der Gehalt echt poetischer Symbole niemals durch einen einzigen Begriff ausgeschöpft werden kann. Der Zwiespalt reicht viel tiefer und weiter. Auch das Abseitsstehen des gesellschaftlich oft fast unmöglichen Sonderlings, Liebesenttäuschung und nicht zuletzt seine Stellung zu der Philosophie und Naturwissenschaft der Zeit haben daran gearbeitet. Und damit ist, neben dem politischen, der zweite große Konflikt genannt, der Chamisso von der Mehrzahl seiner Zeitgenossen schied: der Konflikt der Weltanschauung.

Der Klassizismus hatte das Ideal einer allseitigen und harmo-

nischen Humanitätsbildung aufgestellt. In dem Pantheismus der idealistischen Philosophie hatten die schöpferischen Kräfte des Gefühls, des Willens, des Denkens und der Phantasie nach dem Riß, den die kantische Kritik zwischen Ich und Welt aufgedeckt, sich aufs neue zur Einheit einer systematischen Metaphysik zusammenschlossen, die sich anheischig machte, ein lückenloses Bild der Welt zu geben. Chamisso hatte in seiner Jugend die Grundgedanken der kritischen Philosophie sich zu eigen gemacht. Er hatte mit hohem Lob von Fichte gesprochen; aber augenscheinlich mehr von der sittlichen Kraft, die sich in diesem Manne verkörperte, als von seinen metaphysischen Konstruktionen. In der Folge stellte er sich der Metaphysik immer schroffer entgegen. Wie unphilosophisch klingt es — gegenüber den bestimmten Ansichten der Idealisten über Gott und Welt —, wenn er 1811 bekennt: „Die Tage wollt' ich einmal gern wissen, was ich von mir und der Welt und Gott und sonst dergleichen dachte und glaubte — da erfand ich denn, daß ich eigentlich von alle dem nichts Bestimmtes dachte und glaubte.“ Und nach dem Erscheinen des „Schlemihl“ noch schärfer: Das erste, was er hasse und verachte, sei die Philosophie. „Mir ist das müßige Konstruieren a priori und Deduzieren und Wissenschaft Aufstellen von jedem Quark und Haarspalten zum Ekel geworden; leben will ich meiner Ethik. . . Der Wissenschaft will ich durch Beobachtung und Erfahrung, Sammlung und Vergleichen mich nähern.“ Die geistige Spezialisierung des 19. Jahrhunderts, fraglos ein Zersezungsprozeß, meldete sich in ihm. Sein Verstandesdenken schied sich von Gefühl und Phantasiekraft, wie von dem sittlichen Wollen und Handeln. Das Denken äußerte sich als Methode der exakten wissenschaftlichen Forschung; Gefühl und Phantasie sprachen sich im Dichtwerk aus; der sittliche Wille aber, unbekümmert um die ästhetischen Formen des Zusammenlebens, schuf sich eine um so wertvollere praktische Moral. Die Stoa wurde seine Führerin, das stoische Handbüchlein des Epiktet sein Testament. Die Lehre von der Einheit von Vernunft und Natur, von der Naturgesetzmäßigkeit, der sich der wahre Weise, mit Bezwingung seiner Leidenschaften, zu unterwerfen hat, konnte ihm Ruhe und Glück bringen. Stimmt sie doch aufs schönste zu Grundlehren des Christentums, sobald man nur Naturgesetzmäßigkeit religiös als göttliche Allmacht faßte. Er konnte neben der Bitte des Unservaters: „Dein Wille geschehe!“ ohne Bedenken ein Wort aus Epiktet stellen: „Verlange nicht, daß das Geschehende

geschieht, wie du willst; sondern wolle das Geschehende, wie es geschieht; und du wirst glücklich sein.“ Die Stoa genügte nicht nur seinem religiösen Bedürfnisse, sie mochte auch die Begründung seines Forscherberufes sein, der ihn zur Beobachtung der Erscheinung der Naturgesetze leitete. Sie war ihm überhaupt gänzlich auf den Leib geschnitten. Der Weise, dem die ganze Welt geistiges Vaterland ist, galt ihr mehr als der Bürger, dessen Herz am einzelnen Staate hängt: für Chamisso's irdische Heimatlosigkeit der schönste Trost. So gar seine Sorglosigkeit in der äußeren Erscheinung und gegenüber den gesellschaftlichen Gebräuchen fand er in der Stoa als des wahren Weisen einzig würdig gepriesen. Dafür sahen beide das letzte Ziel aller Philosophie in der wahren Moral. Epiktet's Handbüchlein ist eine Sammlung von praktischen Lebensregeln, die die sittliche Haltung des Weisen genau umschreiben. In Chamisso aber steigert sich die Betonung des Sittlichen im Leben gelegentlich zu herbstem Rigorismus. „Den möglichsten Grad der Reinheit“, schrieb er 1811 an Hitzig, „überall zu erzeugen, wobei ich mit bin, ist wohl das Hauptgesetz meines Wesens.“

Der von den Menschen wegen seiner Schattenlosigkeit gemiedene Peter Schlemihl findet schließlich sein Glück als Einsiedler in der Thebais, wo er die Natur erforschen, von wo aus er mit seinen Siebenmeilenstiefeln die ganze Erde forschend durchwandern kann. Chamisso teilt diesen Hang zum Einsiedlertum mit seinem poetischen Ebenbild. Sein Stoizismus, der das Ziel des Lebens nicht im tätigen Mitwirken in Gesellschaft und Staat, sondern in der weisen Heiterkeit und Gottergebenheit der in sich beruhigten Seele sieht, und seine frühe Liebe zu Rousseau haben im Bunde mit seinem schmerzlichen Schicksale diese Neigung geschaffen. In zufriedener Abgeschiedenheit, jenseits der konventionellen Verpflichtungen der Gesellschaft und des staatlichen Gefüges seinem Innern und seiner Liebe zur Natur leben, war das nicht das Höchste? „Mangel an Talent für die Welt“, schreibt er 1810 an Fouqué, „und Abneigung gegen dieselbe . . . sind mein Einsiedlerberuf; ich habe keine Lust am Spiele der Welt, ich habe auch keinen Ort in ihr. . . Ich wollte nur wohlwollenden Gefinnungen leben, in die Stille und die Dunkelheit mich zurück ziehen und mit leisem Sinn für Natur und Kunst mein Leben zieren.“ Als sein Freund Hitzig mit seinem jungen Weibe 1804 nach Warschau zog, schrieb ihm Chamisso: „Ob ich Dein Glück preisen und es Dir gönnen kann, weißt Du, denn Du kennst mich doch wohl.

O wie würde jenes unstete Verlangen, das aus den bedrängenden Schranken hinaus in die Weite mich ruft, vieles zu erfahren, zu erkennen, durch Schlachten mich zu schlagen, in Tat und Schall mich ins Äußere zu ergießen, o wie würde es sanft sich auflösen und das stillste Leben in mich gefehrt mir genügen, würde mir ein dem Deinen ähnliches Glück zuteil!“

Er mußte, als er das Wort schrieb, noch manches Jahr warten, bis es sich erfüllte. Von 1815 bis 1818 machte er die Weltumsegelung der Romanzoffischen Entdeckungsexpedition auf dem „Rurik“ mit — als Naturforscher, im bürgerlichen Berufe, nicht um der Heimat zu entfliehen, wie die forcierten Talente reisten. Dann zog Peter Schlemihl die Siebenmeilenstiefel aus und ließ sich in der Stille nieder. Das Jahr 1819 schenkte dem Achtunddreißigjährigen Amt und Weib. Das Amt war die Stelle eines Adjunkten im Botanischen Garten in Berlin. Das Weib war die achtzehnjährige Pflegetochter Hixigs, Antonie Piaße. „Sie ist jung, blühend und stark, wolkenlos und heiter, ruhig, verständig und froh und so liebevoll.“ So schildert er Varnhagen die Geliebte. Achtzehn Jahre lebte er in größtem Glücke an ihrer Seite im Kreise der heranwachsenden Kinder-schar. Sein sehnlichster Lebenswunsch war ihm in ihr erfüllt. Als Antonie ihm am 21. Mai 1837 durch einen Blutsturz entrißen wurde, verwand er seinen Schmerz durch das stoisch-christliche „Herr, dein Wille geschehe!“ Aber sein eigenes Ende sah er nahe. Nach genau einem Jahr und drei Monaten folgte er der Gattin in den Tod.

Der Sinn von Chamisso's Leben heißt: sich bescheiden in dem schlichten Glück bürgerlicher Arbeit und Häuslichkeit. Das war das Ziel dessen, den der Sturm der Revolution in zartem Alter vom Strand festen Familienbesitzes ins wogende Leben hinausgeweht. Er war kein Romantiker mehr, der aus der sichern Enge deutscher Kleinbürgerlichkeit sich titanisch ins Weite sehnte. Er hatte die Weite kennengelernt, zu früh. Sie hatte ihn durchkältet, durch und durch; so wurde seine Sehnsucht zum Heimweh, im eigentlichen Sinne. Er wollte nicht mehr Titane, er wollte Bürger sein. Darin scheidet er sich von der Frühromantik ab, die das Bürgerliche haßte. Er ist der erste Bürger in der Geschichte der deutschen Lyrik des 19. Jahrhunderts. Ihm wird die Bourgeoisie zum Ideal.

In seinen zwei bedeutendsten Dichtungen hat er dieses Erleben ergreifend dargestellt. In „Peter Schlemihl“ (1813) und „Salas y Gomez“ (1829). Zwischen beide fällt seine Heirat (1819). Dies Er-

eignis erklärt die verschiedene Spiegelung des Grunderlebnisses in beiden Werken. Schlemihl findet das Glück, das ihn für den fehlenden Schatten entschädigt, jenseits des bürgerlichen Lebens in der Einsiedelei wissenschaftlicher Forschung; hat er doch die Siebenmeilenstiefel des Gedankens, die ihn im Nu über die ganze Erde tragen. Dem Schiffbrüchigen auf Salas y Gomez aber ist Einsamkeit Verzweiflung. Tatenlust und jener Durst nach Reichtum, der den Schlemihl zum Verkauf seines Schattens bestimmte, treiben ihn in die weite Welt aus den Armen der Geliebten. Statt in der trauten Enge der bescheidenen Heimat sucht er sein Glück im draußen erworbenen Reichtum. Das Schicksal beschert ihm Einsamkeit; die grauenhafteste, die sich denken läßt: sein Wohnort wird nach dem Schiffbruch eine kahle Felseninsel mitten im Stillen Ozean. Da kann er, einzig mit seinen Gedanken allein, die Einsamkeit kosten bis zur Gese. Bis zur Schwelle der Selbstvernichtung. In den wahnsinnigen Träumen der unendlichen Nächte steigen lockend, anfliegend die Bilder des Lebens auf, das er leichtsinnig hingeworfen: der wilde Knabe, die Ideale, die ihn ins Weite trieben, die Geliebte. Vor dem Selbstmord in Raserei bewahrt ihn einzig das Kreuz, das er in dem Sternbild des südlichen Himmels allnächtlich über sich strahlen sieht (bezeichnend schließt Chamisso mit diesem Motiv das Einleitungs- und das Schlußgedicht): in dem ewigen Einerlei der sich folgenden Tage und Nächte, Sommer und Winter lernt er dulden und entsagen.

Eindringlich verkündet so der verschiedene Ausgang in beiden Werken, wie für Chamisso nach seiner Verheirathung die Ehe und das bürgerliche Leben Ziel und Beruhigung alles menschlichen Ringens sind. Daraus leitet sich zum Theil die Tatsache her, daß seine eigentümlichen und bedeutendsten Gedichte erst nach seiner Verheirathung entstanden. Auch darin scheidet er sich von den ersten Romantikern wie auch von Schiller. Bei diesen liegt der Schwerpunkt ihres lyrischen Schaffens in der Jugend. Ihr Idealismus bedarf der Flügel der jugendlichen Sehnsucht, um dichten zu können. Von ihnen im besondern gilt das Wort: Jung stirbt, wen die Götter lieben. Altgewordene, in Fettpolstern erschlaffte Romantik ist ein Selbstwiderspruch: Stillstand, wie Tied und die Schlegel, oder an Verrücktheit grenzende Kuriosität, wie Brentano bezeugt. Chamisso aber mußte, um sich als Dichter selber zu finden, erst die Mittagshöhe des Lebens erklommen, ja, wenn wir die ihm zugemessene Spanne Lebens betrachten, überstiegen haben.

Von 1803—1806 hat er mit seinen Freunden, darunter August Varnhagen von Ense und Eduard Hitzig, einen *Musen Almanach*, den „Grünen“ Almanach, herausgegeben. Die Gedichte, die er hier veröffentlichte, setzen mehr durch die flüssige Formgewandtheit des ursprünglich fremdsprachigen Dichters in Erstaunen als durch Eigenwuchs und Stimmungskraft. Goethes und Schillers Elegien, Klopstocks antike Strophen, die Hymnen von Goethe, Hölderlin und Novalis und auch von Klopstock (dessen „Frühlingsfeier“ er in „Anbetung“ nachbildete), romantische Sonette, Stanzas und Terzinen werden nachgeahmt. Sie würden alle, wären einzig diese Gedichte von ihm erhalten, uns das Recht geben, Schillers Epigramm von der gebildeten Sprache, die für den Dichter dichtet und denkt, auf ihn anzuwenden. Keines erhebt sich über das Mittelmaß üblicher Almanachspoesie.

Erst geraume Zeit nach seiner Verheiratung setzt das lyrische Schaffen ein, das seinem Namen Dauer verliehen hat. Die erste und einzige Gedichtsammlung hat er 1831 veröffentlicht. Seine bedeutendsten Gedichte hat er als Fünziger gedichtet, so *Schloß Boncourt* 1827; *Abdallah* 1828; *Salas y Gomez* 1829; *Der Bettler und sein Hund* 1829; *Frauen-Liebe und Leben* 1830; *Korsische Gastfreiheit* und *Mateo Falcone* 1830; *Die alte Waschfrau* 1833; *Der rechte Barbier* 1833. Sie sind denn auch nicht Explosionen eines stürmischen Temperaments. Mehr idyllisch-elegisch wie „*Schloß Boncourt*“; innig-zart bis zum Süßlichen wie „*Frauen-Liebe und Leben*“; sachlich-beschaulich wie „*Abdallah*“ oder „*Das Riesenspielzeug*“. Wo stärkere Gefühle in ihnen auslodern wie in den korsischen Stoffen, ziehen sie mehr aus dem objektiven Stoffe ihre Nahrung und aus der Darstellungskunst des Dichters als aus seinem Gemüt. Wo dieses, wie in „*Der Bettler und sein Hund*“, in heftigere Wallung gerät, geschieht es nicht um eigener Not willen, sondern um der Ungerechtigkeit im Lose anderer, in den Zuständen der Gesellschaft willen. Sogar in „*Salas y Gomez*“, dem unstreitig der Preis von allen gebührt, ist das Tragische in Wehmut gelöst.

Denn Chamisso ist im Grunde seiner Seele ein Realist. Wie der Mensch, aller idealistischen Metaphysik abhold, sich in ein praktisches positives Verhältnis zur Wirklichkeit gesetzt hat; wie der Gelehrte, allem „müßigen Konstruieren a priori und Deduzieren“ abhold, sich mit Beobachtung und Erfahrung begnügte, so fühlt auch der Dichter in der Blüte seines lyrischen Schaffens nicht mehr das romantische

Bedürfnis in sich, aus der Unvollkommenheit und Beschränktheit der Wirklichkeit sich in die unendliche Freiheit des Gedankens zu flüchten. So unvollkommen sie ist, die Welt ist ihm doch reich und schön genug — als Stoff, der gebildet werden kann. So verschmelzt er, statt phantastischen Träumen nachzugehen, lieber sein gestaltendes Ich mit dem Stoff der Wirklichkeit und baut aus ihm eine neue schönere Welt. Eine Welt, die bescheiden, aber damit lebensfähig ist.

Drei wesentliche Stoffkreise heben sich aus der Masse seiner Gedichte hervor: das bürgerliche Leben, die deutsche Sage und Volksanekdote, Fremdländisches. Merkwürdigerweise steht ein Stoffgebiet, aus dem die romantische Lyrik Eichendorffs und der Schwaben tiefste Töne geholt, ganz zurück: die Natur. Und doch ist es sehr begreiflich: dem Naturforscher war die Natur das tägliche Brot. Sein Blick ruhte kühl und sachlich beobachtend auf ihr, sein Verstand zergliederte sie. So war ihre Seele dem Dichter verschlossen. Ein paar Naturlieder, die er gleichwohl gedichtet, besingen die althergebrachten Motive. Nur auf das Augenfälligste achtet er, den Wechsel der Jahreszeiten: die blumige Frühlingsau, die Stoppelfelder des Herbstes, den winterlichen Schnee u. dgl. — ohne eigentümliches Schauen, gelegentlich gefällig und metrisch wirksam, so das bekannte „Frühling“:

Der Frühling ist kommen, die Erde erwacht,
Es blühen der Blumen genug.
Ich habe schon wieder auf Lieder gedacht,
Ich fühle so frisch mich, so jung.

Aber das Wesentliche ist, auch die Natur betrachtet er aus der Perspektive des Bürgers. Wenn der Frühling kommt, so fällt sein erster Blick auf die Vögel, die nun wieder ihre Nester bauen, also eine Familie gründen.

Im Herbst sieht er nackte Felder und Stoppeln: die Natur hat dem Menschen ihre Früchte gegeben.

Denn vor allem ist er Bürger. Dem bürgerlichen Leben gilt die Liebe des so lange Heimatlosen. Und darin singt er aus dem Herzen — oder wenigstens aus einer Herzkammer — seiner Zeit. Denn ein bürgerliches Leben zu schaffen war eine ihrer wesentlichsten Aufgaben, nachdem in den Stürmen der Napoleonischen Kriege die alte Staats- und Gesellschaftsform gebrochen war. Langsam, wie es den fortschrittlich Gesinnten schien zu langsam, bildete sich eine Gemeinsamkeit politischen Fühlens, Denkens und Handelns. Chamisso ist

durchaus freiheitlich gesinnt. Aber eben nur, soweit es das Verhalten des Bürgers erfordert. Sein Blick ist daher zunächst weniger auf das Ganze des Staates gerichtet als auf das Einzelne der bürgerlichen Familie. Das Familienleben der Biedermeierzeit spiegelt sich in seinen Gedichten mit all seiner Bescheidenheit und Ehrbarkeit, seiner ans Sinnig-Minnige streifenden Treuherzigkeit, seiner ins Philisterhafte hinübergreifenden Hausbackenheit. Darin gleicht er dem von ihm geliebten und übersetzten Béranger. Er ist ein in deutsches Gemüt getauchter Béranger. Er weiß, daß die Bourgeoisie, der Mittelstand, der in seiner sittlichen Gesinnung bis weit in den Adel hinaufreicht, der Kern des Staates ist und daß dieser nicht gedeihen kann, wenn das Familienleben des Mittelstandes nicht gesund, sittlich, gemütvoll ist. Man darf es sagen: die Kraft, die im 19. Jahrhundert das deutsche Volk groß gemacht hat, ist in den Gedichten Chamisso's angedeutet. Das ist der Dank, den der Fremdling seiner Wahlheimat abstattete.

Eine förmliche Topographie des deutschen Familienlebens enthalten seine Gedichte. Der Zyklus „Frauen-Liebe und Leben“, in Schumanns kongenialer Vertonung tausend und aber tausend Male in der Folgezeit in deutschen Bürgerhäusern und Konzertsälen von deutschen Mädchen und Frauen gesungen, beleuchtet die Familie aus der Seele der Frau. Ihre wichtigsten Stufen werden gefühlmäßig dargestellt. Das erste Ahnen der Liebe; das Selbstgeständnis der Liebenden, die noch zur Entsagung bereit ist, aus lauter Liebe; die Verlobung, erst heimlich, dann öffentlich durch den Ring; die Hochzeit; das Aufdämmern der Mutterschaft; die junge Mutter; die Witwe; die Großmutter, die im Enkelkind noch einmal ihr Leben traumhaft durchlebt. Mag einem spätern, fühlender empfindenden Geschlechte manchmal das Gefühl zu überfließen scheinen, mag zu der heute geänderten Stellung der Frau die übergroße Demut der „niedern Magd“ nicht mehr passen — das Liebes- und Familiengefühl der Frau jener Zeit ist doch darin ausgesprochen in seiner Stärke und Reinheit. Für Chamisso und die Seinen gab es die romantische Libertinage in der Liebe nicht mehr, die jungdeutsche Emanzipation des Fleisches noch nicht.

In weiteren Zyklen und Gedichten hat Chamisso die Grundmotive von „Frauen-Liebe und Leben“ vermannigfaltigt und weitergesponnen. „Tränen“ ist das unmittelbare Gegenstück. Der Lebenslauf der unglücklich Liebenden ist aus der Seele des Mädchens dar-

gestellt, das auf Befehl des Vaters entsagen mußte; denn auch der unbedingte Gehorsam gegen die Eltern, selbst in Fragen des Herzens, gehört zu den sittlichen Gesetzen dieser Zeit. Der Zyklus „Lebenslieder und Bilder“ schildert objektiv, zwischen Mann und Frau stehend, in parallelen Bildern das Wachstum der beiden Geschlechter, die gegensätzlichen Spiele der Kinder, das allmähliche Reifen von Gemüt und Charakter, bis die getrennten Ströme in das eine Bett der Liebe und Ehe einmünden und fortan zusammenfließen.

Schon in diesem Zyklus ist der Blick des Dichters aus der Enge des Familienlebens hinaus in die Weite der politischen Gemeinschaft gelenkt. Der Mann, ein Wort aus der „Glocke“ wiederholend, spricht:

Gefehrt nach außen ist des Mannes Trachten,
Und bildend in die Zukunft strebt die Tat.

Seinen Sinn umbüßert das Schicksal des leidenden Vaterlandes, und die „Männin“ muß ihm die Waffen reichen. Sie hat später den in der Schlacht Gefallenen zu beklagen. Wie um 1830 die innerpolitische Lage sich schärft, tritt, wie bei Véranger, die soziale Frage in Chamissos Dichtung ein. Er neigt sich brüderlich-liebevoll zu den Geringen der bürgerlichen Gesellschaft nieder und widmet der arbeitssamen Treue der alten Waschfrau tiefgefühlte Strophen. Ja, ein Jahr vor der Julirevolution deckt er in dem wirkungsvollen, rücksichtslos realistischen Gedicht „Der Bettler und sein Hund“ das summum ius summa iniuria der Polizeivorschrift auf: Der Bettler, der die drei Taler Hundesteuer nicht zu erlegen vermag, will den Köter ersäufen. Statt dessen ertränkt er sich selber, und der treue Hund „berredt“ auf seinem Grabe. Daß der Bettler „bei mancher Schlacht“ dabei gewesen ist, steigert das Gefühl der Ungerechtigkeit der Polizeiforderung.

Den zweiten Stoffkreis füllt die deutsche Sage, im weiteren die Anekdote aus dem Volksleben. Man spürt den Einfluß von „Des Knaben Wunderhorn“, von Fouqué, vor allem aber den der Uhlandschen Romanzen. Auch bei Chamisso liebt der Fürst die Magd aus dem Volke („Herzog Huldreich und Beatrix“). Auch bei ihm ruft, wie in des „Sängers Fluch“, ein Greis das Verderben über ein verruchtes Geschlecht herab und erfüllt sich der Fluch. Die Burg wird von der Erde verschlungen:

Du forschest nach der Stätte, wo einst die stolze stand?
Du fragest nach den Namen, wie jene sonst benannt? —

Vergebliches Beginnen! Es waltet das Gericht;
Vergeffen und verschollen! Die Sage weiß es nicht. —

Wer hört nicht Uhland? Auch durch Chamisso's Romanzen wandeln Ritter und Ritterfrauen, Könige und Sänger, auch in ihnen preist der Jäger den Wald, klagt die Müllerin und reitet der Reiter zum Tore hinaus. Man denkt auch hier gern an den Familienkreis und stellt sich vor, wie Vater oder Mutter, Freund oder Lehrer den Kindern diese Geschichten erzählen. Schon das leis Lehrhafte, das manche von ihnen, wie das „Riesenspielzeug“, durchschwebt, eignet sie dazu. Der feck volkstümliche Ton, den Chamisso ein paarmal ähnlich getroffen wie Bürger, so in dem vortrefflichen „Rechten Barbier“ und der „Tragischen Geschichte“, sichert ihnen langes Leben.

Aber der Dichter, der eine Reise um die Erde gemacht und 1830 in dem Gedichte „Das Dampfroß“ mit so geistreichem Humor die Schnelligkeit eines modernen Verkehrsmittels besingt, läßt sich auch von der Phantasie ins Weite tragen. Man spürt seinen Gedichten an, wie nach 1820 dem deutschen Michel sein Gewand zu eng wird und über dem sich reckenden Körper die Nähte plagen. Man beginnt voll Unternehmungslust in fremde, vor allem überseeische Länder auszufliegen. Amerika taucht als lockendes Dorado auf. Goethe schreibt „Wilhelm Meisters Wanderjahre“ und schildert darin, wie in das lange stoßende Leben des Volkes eine neue Strömung zieht und Scharen zu wandern beginnen. Eine förmliche Reiseliteratur, im 18. Jahrhundert erst durch vereinzelte Vorboten angekündigt, entsteht und breitet sich rasch aus. Ja, ein moderner Geist, wie der Jungdeutsche Theodor Mundt, träumt schon von einer neuen Art Literatur — dem „Buch der Bewegung“.

Der Weltfahrer Chamisso gesellt dieser Reiseliteratur Romanzen mit fremdländischen Stoffen bei. Er schweift in die Nähe und Ferne. Aus dem Volksleben Korsikas schöpft der Sänger der deutschen Familie das dankbare Motiv von der Heiligkeit der Gastfreundschaft und stellt diese in dramatisch wirkungsvollen Gegensatz zur Blutrache (in „Korsische Gastfreiheit“ und vor allem in dem prachtvollen Terzinengedicht „Mateo Falcone, der Korse“). Einem russischen Volksmärchen wird „Das Urteil des Schemjaka“ nachgebildet. Der Freiheitskampf der Griechen schenkt ihm ein paar Gedichte, so „Sophia Rondulimo und ihre Kinder“ und den Zyklus „Chios“. Tausendundeine Nacht spendet die etwas langgesponnene Sage von dem habgierigen Kaufmann Abdallah. Aus dem In-

dianerleben geholt sind die „Rede des alten Kriegers Bunte-Schlange im Räte der Creek-Indianer“, die in ergreifender Steigerung die wachsende Ländergier der Weißen beklagt, und „Das Mordtal“, das die einfache Größe eines Naturmenschen in dem graufigen Kampfe zwischen Weißen und Roten darstellt.

Es entspricht der dauerhaften Ehrlichkeit von Chamissos Lebensauffassung, daß auch des Künstlers Art nicht geniales Hinwerfen, sondern sauberes und fleißiges Arbeiten ist. Wie von der weltübertanzenden romantischen Ironie bei ihm nur noch der harmlose Spaß, der hausbackene Familienwitz des „Rechten Barbiers“ und der „Tragischen Geschichte“ übriggeblieben ist, so schrieb er auch seine Verse treu und wissenschaft. „Ich bin in Sprach' und Leben ja der Mann, Der jede Silbe wäget falsch und schwer“, bekennt er selber. Er hätte es wohl auch getan, wenn er nicht in einer ihm von Geburt fremden Sprache gedichtet hätte. Nun verdoppelte die Fremdsprachigkeit seinen Fleiß. „Es floß ihm nichts zu,“ berichtet Hitzig, „er mußte darum ringen.“ Seine Terzinen schuf er so, daß er sich zuerst eine Tabelle über die sich ergebenden Reime auf die Schlußworte der Anfangszeilen der Strophen entwarf, die Versschlingung schematisierte usw. Im Kreise der Frau von Staël, die die gesellschaftliche Unterhaltung zur Kunst ausbildete, hatte man „une bonne rédaction“ eines Gedankens über alles gepriesen. Er ließ es sich fortan gesagt sein.

Seinen Versen spürt man die Mühe der Redaktion noch hie und da an, so erstaunlich flüssig sie sind, vor allem aber den fremden Ursprung des Verfassers. Die beliebte Rede, Chamisso sei ganz zum deutschen Dichter geworden, ist cum crano salis aufzufassen. Vor allem die Stellung der Wörter verrät oft den Fremden:

Und als ich an zu wachsen fing,

Als einst in Knabenjahren

Ich an zu legen fing.

Aber auch der Gebrauch von Wörtern, wie „Mannen“ für Männer in Salas y Gomez I, und Wortbildungen, wie frohgelockt. Das unwillkürliche Einfließen von Wendungen aus Gedichten Goethes, Uhlands u. a. erklärt sich bei Chamisso am leichtesten aus seiner Fremdsprachigkeit, so wenn er, nach den Faustversen:

Ich sah im ewgen Abendstrahl

Die stille Welt zu meinen Füßen.

in der „Kreuzschau“ sagt:

(Der Pilger) Sah jenseits schon das ausgespannte Tal
In Abendglut vor seinen Füßen liegen.

Vor allem aber fehlt ihm oft das angeborene Gefühl für anschaulichen und kräftigen Ausdruck. Seine Sprache klingt oft matt, blaß, alltäglich:

Es ward dabei zu sein mir angetragen.

(Der Ring hat) erschlossen
Des Lebens unendlichen Wert.

Darum ist es auch kein Zufall, daß er von allen Strophenformen die Terzinen am meisten geliebt und meisterhaft ausgebildet. Sie boten mit dem geläufigen Schema der fünf Jamben und dem gegebenen Gefüge der festen Reimketten der schwanken Gestaltungskraft sichere Stütze und äußeren Halt, indes sie zugleich den Fleiß durch ihre formale Schwierigkeit reizten. Man muß, wenn man diese langen Terzinenreihen liest, an Chamisso's Stoizismus denken. Sie sind metrischer Stoizismus. So mächtig in „Mateo Falcone“ das südlische Temperament sich aufbäumt, so leidenschaftlich in „Salas y Gomez“ die Verzweiflung die Brust schlägt und die Arme durch die Luft wirft: sie sind in den ehernen Ketten der gemessenen und kunstvollen Terzinen verstrickt.

In dieser Selbstzucht steht Chamisso mit beiden Füßen auf dem Boden seiner der Demokratie zustrebenden Zeit. Er wirkt als Bürger unter Bürgern. Nur wie ein verlorenes Singen klingt die romantische Sehnsucht noch in sein Arbeitsgemach. Wenn ihre Klänge zu laut anschwellen, übertönt er sie mit dem Geräusch seiner Arbeit. Die Begehrlichkeit des Ich hat sich der Pflicht fügen müssen.

Drittes Kapitel

Die politische Lyrik

Das öffentliche Leben der Restaurationszeit stand im Zeichen jenes Wortes, das der preußische Minister von der Schulenburg in der Proklamation nach Jena verkündete: „Jetzt ist Ruhe die erste Bürgerpflicht.“ Der Sturm hatte sich verzogen, die deutschen Heere waren aus Frankreich heimgekehrt, die Erregung verzitterte. Der Student suchte wieder die Hörsäle auf, der Gelehrte griff von neuem zu seinen Büchern, der Arbeitsmann zu seinem Handwerkszeug.

Während in Wien die Diplomaten unter rauschenden Festen und raschelnden Reden die zerfetzte Karte Europas auszuflicken suchten, ebte zu Hause das Leben wieder in den Alltag zurück. Der deutsche Michel, wieder zum Philister geworden, stülpte statt des Helmes die Zipselmütze über die Ohren und schien sich aufs neue zum Schläfe hinzulegen. Die Regierung aber ergriff den Fliegenwedel, um alle zudringlichen und schlummerverscheuchenden Gedanken von ihm abzuwehren. Ihre höchste Sorge schien, das Volk vergessen zu machen, was es gelitten und was es geleistet. Schon 1815 wagte der preussische Geheimrat Schmalz in einer Broschüre über die politischen Vereine die Behauptung, daß nicht die sogenannte Begeisterung, sondern nur das Pflichtgefühl des Volkes, das gehorham auf seines Fürsten Ruf zu den Waffen gegriffen habe, bei dem letzten Kriege von Wirkung gewesen sei. Alles sei zu den Waffen geeilt, wie man aus ganz gewöhnlicher Bürgerpflicht zum Löschen einer Feuersbrunst beim Feuerlärm eile. Schmalz wurde dafür, unter dem offenen oder geheimen Proteste aller Freien, von den Königen von Württemberg und Preußen mit Orden geschmückt.

Vergessen waren die Verheißungen, die dem Volke in großer Zeit gemacht worden waren. Sie schienen Versprechen, die die Lebensgefahr ausgepreßt. In der Bundesakte schrumpfte der geplante Artikel über die Volksvertretungen zusammen zu dem ominösen Paragraphen 13, daß in allen deutschen Staaten eine landständische Verfassung stattfinden werde. Mit der Errichtung des Deutschen Bundes zog die Reaktion ein. Sein Organ, der Bundestag in Frankfurt am Main, bestand nicht aus Vertretern des Volkes, sondern Abgeordneten der neununddreißig Regierungen. Österreich stellte den Präsidialgesandten, sein Einfluß, von Metternich geschickt und rücksichtslos geleitet, überwog den aller anderen Glieder, auch Preußens. Jede Regung zur Demokratie und Einheit wurde unterdrückt. Denn Österreich konnte durch eine straffere Zusammenfassung der Bundesglieder nur verlieren. So hemmte schon das lose Gefüge des Bundes, der Mangel einer zielbewußten Zentralgewalt, den politischen Fortschritt. Als einen „Wechselbalg“, eine „Mißgeburt, die mit der Lüge . . . der alte Sodomiter gezeugt“, hat Heine 1844 den Deutschen Bund bezeichnet.

Der Geist, in dem er regiert wurde, war in Karl Ludwig von Hallers „Restauration der Staatswissenschaft“ (1816—1820) ausgesprochen. Der Staat ist nicht, wie Rousseau gelehrt, ein contrat

social, ein freier Vertrag der souveränen Bürger, sondern von Gott geschaffen und eingerichtet nach den Gesetzen der natürlichen Ordnung. Wie nämlich in der Natur der Stärkere herrscht, so soll auch im Staate die Gewalt in den Händen des Mächtigen sein. Der Fürst ist nicht der „erste Diener des Staates“, sondern sein Herr und Eigentümer. Das Volk eine große Familie, in der das Wort des Hausvaters alles gilt und gelten soll; ist er doch durch Gottes Gnade zum Herrn eingesetzt.

Ruhe um jeden Preis war die Lösung. Für viele war sie ein Ausruhen von den schweren Stößen der Kriegsjahre, für viele die Schwüle vor dem Sturm, für die Regierenden das Mittel, das Volk darniederzuhalten. Den Verkehr hemmten Zollschranken von Staat zu Staat, an Toren und Brücken. Schwerfällig schlich die Postkutsche, die von Börne verhöhnte „Postschnecke“, über grassbewachsenes Pflaster und weglose Straßen. Das politische Leben überwachte die Polizei, das geistige hielt die Zensur darnieder. Die Gefahren einer ungehemmten Erörterung von Zeitideen hatte die Entwicklung der Dinge im 18. Jahrhundert gelehrt. Die Leuchtraketen des französischen Esprit, an denen man sich bis in die erlauchtesten Kreise ergötzt, hatten sich auf einmal in Brandbomben umgewandelt, die den französischen Thron in die Luft gesprengt. Der Entthronung des himmlischen Herrschers, die der Materialismus mit so viel Geist und Mut ins Werk gesetzt, war die Absetzung des irdischen Königs gefolgt, und die Menschenrechte hatten sich in Pöbelrechte umgewandelt. Die Zeit selber hatte den schönen Wahn Rousseaus von der ursprünglichen Güte des Naturmenschen in das grellste Licht gerückt. Und das Ende des Chaos war die gewalttätigste Knechtung ganzer Völker durch einen einzelnen gewesen, die die Welt je gesehen.

Eine Wiederkehr dieser Entwicklung mußte um jeden Preis vermieden werden. Am besten dadurch, daß man die Entstehung und Verbreitung politischer Ideen aufs peinlichste überwachte. Franz von Sauter (1800—1840) schildert mit dem behaglichen Humor, der diesem Biedermeierpoeten eigen ist, den lächerlichen Übereifer der Polizei in dem Gedichte „Haussuchung“ (1844). Ein Kommissär dringt bei dem Verdächtigen ein und beginnt seine Stube zu durchstöbern. Ein Papier mit der Aufschrift Schweiz-Frankreich ist sehr verdächtig. Ein Gestell mit zwölf Röhren — es sind Tabakspfeifen — scheint ihm das Modell für eine Höllenmaschine zu sein, der

Stoß ein geheimes Gewehr. Ein Waschzettel, auf dem die ungebildete Waschfrau statt „ein buntes Hemde“ „ein Bundes-Hemde“ aufgeschrieben, das Zeugnis des Hochverrathes. Endlich findet der Kommissär einen angefangenen Brief:

An wen? —
 „Nem Freund.“ — Den muß man lesen:
 „Ich muß dir leider nur gestehn,
 Daß ich mordfaul gewesen — —“
 Mordfaul! Gerechter Gott! Zum Mord
 Nennt er sich faul! Gensdarmen, fort!
 Fort mit dem Bösewichte
 Zum heimlichen Gerichte!

In dem preußischen Zensuredikt vom 17. Dezember 1788, dem ersten Anzeichen der Reaktion in dem Staate Friedrichs des Großen, war darauf hingewiesen, „welche schädliche Folgen eine gänzliche Ungebundenheit der Presse hervorbringt“, wie unbesonnene oder gar böshafte Schriftsteller die Presse oft benutzen, um gemeinschädliche Irrtümer zu verbreiten über die wichtigsten Angelegenheiten der Menschen. Die Ermordung Rozebueß, der im Dienste Rußlands die deutsche Freiheitsbewegung behorchte und verspottete, durch den Tübinger Studenten R. L. Sand im Jahre 1819 führte zum Karlsbader Ministerkongreß, auf dem die Verschärfung der Zensur im ganzen Gebiet des Deutschen Bundes beschlossen wurde. Es galt vor allem das fliegende Blatt, die Zeitung, Zeitschrift und Broschüre zu beaufsichtigen. Jede Schrift unter 20 Bogen mußte dem Zensor vorgelegt werden. Die Zentraluntersuchungskommission in Mainz sorgte für die gestrenge Durchführung des Gesetzes. In den einzelnen Staaten, wie in Preußen, Österreich und Hessen, wurden besondere Einrichtungen getroffen und alle Verfehlungen aufs unbarmherzigste geahndet. Das ganze geistige Leben des Volkes war der liebedienerischen Willkür und dem rohen Verfolgungswahn der ober Unteroffiziere und kriecherischer Höflinge ausgeliefert. Die Lebensläufe von E. M. Arndt, der 1820 seiner Professur in Bonn entsetzt, von Schleiermacher, dessen Predigten polizeilich überwacht wurden, die Aufhebung der Burschenschaft (1819) und manche andere Ereignisse wissen von der Polizeimacht des damaligen Staates zu erzählen. Gewiß, es lief bei dem Kampf für Deutschlands Einheit und Freiheit viel unklare Schwärmerei mit, und manche dieser feurigen Streiter waren, wie August Ludwig Follen, der „deutsche Kaiser“, der praktischen Politik gegenüber reine Kinder; die Jahr-

hundertelange Fernhaltung des Volkes von allem öffentlichen Leben rächte sich. Um so ungefährlicher aber waren sie, um so notwendiger ihre staatsbürgerliche Erziehung, um so grausamer ihre Verfolgung. So besteht das Wort zu Recht, das der Prinz Wilhelm von Preußen, der spätere Kaiser, 1824 schrieb: „Hätte die Nation 1813 gewußt, daß nach elf Jahren von einer damals zu erreichenden und wirklich erreichten Stufe des Glanzes, Ruhmes und Ansehens nichts als die Erinnerung und keine Realität übrigbleiben würde, wer hätte damals wohl alles aufgeopfert solchen Resultates halber?“

Wenn so Goethes Wort zu dem Jenaer Historiker Heinrich Luden, daß die geschichtliche Aufgabe des deutschen Volkes nicht die Politif, sondern die Bildung sei, Recht zu bekommen schien, so setzte in den Einzelstaaten da und dort das politische Leben um so kräftiger ein. Vor allem in Süddeutschland, wo Bayern und Baden 1818, Württemberg 1819 landständische Verfassungen erhielten. Hier war es Ludwig Uhland, der mit Wort, Lied und Berufsoffer für die Sache der Demokratie eintrat. Als politischer Dichter steht er in jener Zeit noch ziemlich allein. Wo andere ihren Drang nach Freiheit und politischem Wirken im Gedichte ausströmten, flohen sie aus Deutschland hinaus und begeisterten sich für die Säten anderer.

So Wilhelm Müller.

Der in Dessau 1794 geborene und 1827 gestorbene Dichter hat viel mit den forcierten Talenten gemein: die reiche Kultur, die glückliche Sprachgewandtheit, die Abhängigkeit von fremden Mustern. Das tiefere Erlebnis fehlt ihm wie Rückert, Heine und Lenau. An seine Stelle treten die literarische Anregung, die Formbegabung und die umtulierte, manchmal fast gehegte Betriebsamkeit. Wie Lenau und Platen brauchte er sich rasch auf. Doch war er glücklicher als sie. Ein leichtes Naturell behütete ihn vor dem Gram, den die Erkenntnis innerer Unkraft in ihm hätte pflanzen können; fast mühelos errungene Erfolge besflügelten ihn, und vor dem späteren Rückschlag bewahrte ihn der frühe und schmerzlose Tod.

Sein Leben ist ein besflügelter, kampfloser Aufstieg. Sein Vater, ein wohlbemittelter Schuhmachermeister, setzte seine Ehre darein, dem Knaben die Bildung zu übermitteln, die ihm selber fehlte, und überließ ihn ganz seinen Neigungen. Als Jüngling socht er in den Freiheitskriegen mit. In Berlin schwärmte er, unbeschadet seiner klassischen Studien, für teutsches Altertum und Volkslieder und plätscherte munter in dem schöngeistigen Gewässer einer literarisch

angeregten Geselligkeit. Zu allem, was damals, nach 1814, an wissenschaftlich-literarischen Größen sich in Berlin bewegte, fand er Zugang. Bei Gelehrten wie Fr. A. Wolff und Boedh, bei Dichtern wie Müllner und Tiedge, in Salons wie dem der Elisa von der Recke, der Prinzessin Wilhelm und des Dichters und Staatsrates Fr. A. v. Stägemann ging er aus und ein. Eine aussichtslose Liebe zu der schönen und schwärmerischen Dichterin Luise Hensel (sie ist u. a. die Verfasserin von „Müde bin ich, geh' zur Ruh“) reichte gerade hin, ihn lyrisch anzuregen, ohne die Heiterkeit seiner Seele durch allzu starken Wellenschlag zu trüben. Eine Reise nach Wien und Italien als Begleiter eines preußischen Kammerherrn erweiterte seine Bildung. Dann wurde er Gymnasiallehrer und Bibliothekar in Dessau, heiratete die Enkelin des Pädagogen Basedow und entfaltete, von seinem Fürsten begünstigt und geehrt, eine breite literarische Tätigkeit.

Durch zwei Werke lebt Wilhelm Müller in der Erinnerung des Volkes: durch seinen Liederzyklus „Die schöne Müllerin“ und seine Griechenlieder. Die „Schöne Müllerin“ eröffnete die 1821 erschienenen „Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten“. Die Griechenlieder erschienen von 1821—1826 in mehreren Sammlungen: Lieder der Griechen (1821); Neue Lieder der Griechen (1823); Neueste Lieder der Griechen (1824); Byron (1824); Missolonghi (1826).

Den Ruhm der Müllerlieder freilich hat doch wohl die geniale Vertonung Schuberts begründet. Denn das Wort des Dichters trägt mehr den Stempel glücklich-leichter Prägung als künstlerischer Tiefe. Aus einem Gesellschaftsspiel im Stägemannschen Hause, zu dem Paesiello's Oper „La Molinara“ die Anregung bot, sind sie hervorgewachsen. Rose, die schöne Müllerin, wird von mehreren Freiern, einem Müller, einem Gärtnerknaben, einem Jäger und einem Junker geliebt. Zuerst scheint sie dem Müller gewogen; dann schenkt sie dem Jäger ihre Gunst. Luise Hensel hatte die Rolle des Gärtners übernommen und die auf ihn fallenden Lieder gedichtet, ihr Bruder Wilhelm die des Jägers, Hedwig von Stägemann (die spätere H. von Olfers) spielte die Müllerin, Wilhelm Müller den Müllerburschen. In seinem späteren Zyklus vereinfachte er aber den Vorgang. Der Müller besingt nun zuerst das Glück seiner erhörten, dann, wie ihn der Jäger verdrängt, den Schmerz der verratenen Liebe. Die unerwiderte Neigung des Dichters zu Luise Hensel gab

für dieses Geschehen die Anregung und seinen Liedern die Gemütswärme, das Volkslied nebst Goethe und der Anakreontik einzelne Motive und glücklich weitergebildete Formen. Eine heitere Sommerstimmung schwebt über dem Ganzen. Wort und Takt plätschern leicht dahin, gleich dem Spiele des Mühlbaches, oder wandern mit beschwingtem Schritt. Das kleinliche „Blümlein“, „Bächlein“ wird nicht verschmäht. Wo die Wärme des Gefühls wächst, muß rhetorische Unterstreichung die Innigkeit ersetzen. (So in „Ungeduld“: „Ich schnitt' es gern in alle Rinden ein, Ich grüb' es gern . . . Ich möcht' es sä'n.“) Wo das Erleben die tragische Wendung nimmt, ertränkt die Tränenflut der Empfindsamkeit den Ausdruck echten Schmerzes. So lebt in diesen Liedern die ganze harmlose Munterkeit, aber auch die Weichheit einer Gesellschaft, deren Seele, allem Großen und Heroischen abgewendet, sich zu der anakreontischen Lebensweisheit bequemt hat, die der im gleichen Jahre wie Müller gestorbene Schweizer Johann Martin Austeri sang:

Freut euch des Lebens,
Weil noch das Lämpchen glüht,
Pflücket die Rose,
Eh' sie verblüht!

Aber Wilhelm Müller ist ein Menschenalter jünger, und ein Hauch wenigstens einer heldischeren Lebensanschauung hat ihn berührt. Auf jener Bildungsreise, die in Italien endigte, deren Ziel aber ursprünglich Griechenland war, lernte er in Wien 1817 einige Führer der Griechenerhebung kennen. Dieser Verkehr mag mit der klassischen Bildung Müllers seinen Griechenliedern den Boden bereitet haben, während die unmittelbare Veranlassung der 1821 auf neue und kräftiger aufflammende Kampf der Griechen gegen die Türken bot. Seine anfänglichen Erfolge gefährdete die innere Uneinigkeit der Griechen, die in eine militärische und eine konstitutionelle Partei zerrissen waren. Während die europäischen Regierungen Griechenland seinem Schicksal überließen, regte sich überall die private Hilfstätigkeit. Griechenvereine sammelten Gelder, Freischarenzüge bildeten sich. In Missolonghi warb Lord Byron im Januar 1824 eine Brigade von 500 Sulioten, fand aber schon am 19. April seinen Tod. Am 22. April 1826 nahm der ägyptische Prinz Ibrahim Pascha, von dem Sultan zu Hilfe gerufen, Missolonghi ein. Die Niederlage der Türken bei Navarino (1827) entschied den Krieg zugunsten der Griechen. Die inneren Wirren aber dauerten bis

zum Jahre 1832, wo die Ernennung des Prinzen Otto von Bayern zum König von Griechenland dem unglücklichen Lande die Beruhigung brachte.

Wilhelm Müllers Griechenlieder wecken die Erinnerung an Hölderlins „Hyperion“. Der Abstand läßt ermessen, wie stark in den etwa zwei Jahrzehnten in Deutschland der Sinn für politische Tatsächlichkeiten gewachsen war. Wo Hölderlin die Wirklichkeit mit dem Nebelgewand schwärmerischer Träume und weicher Gefühle umhüllt, stellt Müller (etwa in „Alexander Ppsilanti auf Munkacs“ und dem „Kleinen Hydrioten“) klar umrissene Bilder vor uns hin. Wo Hölderlin das Mißlingen des Aufstandes in tatlosen Trübsinn senkt, ruft Müller mit rhetorisch geschwellten Versen (etwa in dem „Greis auf Hydra“ oder in „Thermophylä“) stets aufs neue zum Freiheitskampfe auf. Dabei werden die dargestellten Stoffe selbst immer bestimmter. Schöpft die erste Sammlung meist aus allgemeiner Begeisterung für die Größe des griechischen Altertums, so knüpfen die folgenden an einzelne Ereignisse und Persönlichkeiten des Kampfes an und begleiten seinen Verlauf in zeitungsfartigen fliegenden Blättern.

Lieder freilich sind diese Gedichte nicht, weder im lyrischen noch im historisch-epischen Sinne. Dazu klingen die Kampfsignale der Tageswirkung zu laut und beharrlich in ihnen. Aus dem stark skandierten Takt der zweigeteilten Verse (es sind meist vereinfachte Nibelungenstrophen oder dann trochäische Tetrameter) hört man den Marschtritt der Legionen, den die stets gepaarten Reime bekräftigen. Im Grunde sehr einfache Gedichte. Verspaar folgt auf Verspaar, wie Rote auf Rote, aller Wangen glühend, aller Augen blühend, von derselben Begeisterung. Aller Stimmung die gleiche gehobene, schöne. Kein belebender Wechsel, kein kunstvolles Anschwellen und Abschwellen, keine innere Form. Mehr monotones Pathos als lebendige Wucht. Aber es lebt sich darin viel von der verhaltenen, idealischen, ach! so lebensfernen Freiheitsbegeisterung der Deutschen der Restaurationszeit aus.

Ebenso in den Polenliedern.

Durch den Wiener Kongreß war das bisherige Großherzogtum Warschau als Königreich Polen mit Rußland vereinigt worden. Das Versprechen einer freiheitlichen Verfassung — Landesvertretung und eigene Verwaltung — blieb auch hier unerfüllt. Nach dem Tode des Kaisers Alexander I. (1825) herrschte der russische Militärgou-

verneur unbeschränkt. Nun bildete sich eine Verschwörung, die besonders unter den Intellektuellen und der Jugend, aber auch im Heere ihre Anhänger fand. Die Julirevolution schürte die Glut zur Flamme, und am 29. November 1830 wurde die Residenz des Gouverneurs erstürmt. Mit wechselndem Erfolge wurde etwa ein Jahr lang gekämpft. Aber im Herbst 1831 gelang es den Russen, noch die letzten polnischen Festungen zu erobern, und das unglückliche Land hatte die Strenge des Siegers zu spüren. Nun zerstreuten sich polnische Emigranten über die Länder Europas und wirkten für eine neue Erhebung, die dann 1846 und 1848 aufflammte.

Zu zwei Malen fand das Schicksal Polens Widerhall in der deutschen Lyrik: nach der ersten Erhebung zu Beginn der dreißiger Jahre und bei der Erhizung des politischen Fühlens in Deutschland in den vierziger Jahren. Mit einem Zyklus von mehr als einem Duzend Liedern begleitete Graf Platen die erste Erhebung der Polen 1830/31, die aber, wegen der Zensur, erst 1839 in Straßburg erschienen. Es sind wohl seine leidenschaftlichsten Gedichte. Beweglicher als Müllers Griechenlieder, unmittelbarer und weniger akademisch, schwingen sie die wuchtige Keule des Zornes, so der „Aufruf an die Deutschen“ mit der markigen Strophenform:

Aus Europa muß hinaus
Jeder absolute Graus!
Moskowiten oder Türken
Wollen uns entgegenwürfen?
Rehrt nach Osten eure Laten,
Asiaten!

Trotz der heiligen Allianz
Wagen wir den Schwertertanz!
Wenn du dich den Bundesgenossen,
Cholera Morbus, angeschlossen,
O so schöne freie Nacken,
Friß Rosaten!

Es fliegen die vergifteten Pfeile des Hohneß, etwa in der Satire „Er tanzt in Moskau“ oder den Hinkjamben auf die Kaiserin Katharina. Dann wieder schmettern die Angriffsfanfaren der Freiheitsbegeisterung, so in den beiden Gedichten „Warschauer Fall“ und „Das Ende Polens“. Oder es ertönen die Harfen der Klage, etwa in dem taktisch wirkungsvollen „Wiegenlied einer polnischen Mutter“:

Schlaf ein, du weißt ja nicht, o Herz,
Warum du weinst;

Schlaf ein, ich will den wahren Schmerz
 Dich lehren einst.
 Schlaf ein, o Herz, was kümmert dich
 Der Feinde Sieg?
 Dein Vater fiel für dich und mich
 Im Heldenkrieg.

Nikolaus Lenau ersetzt in seinen Polenliedern die leidenschaftliche Anteilnahme durch poetische Phantastik. In dem „Polenflüchtling“ läßt er einen Polenhelden durch die arabische Wüste irren. Ermattet sinkt er endlich an einer Quelle nieder und schlummert ein. Eine Schar Beduinen kommt. Sie sehen den Helden an der Quelle. Ein alter Wüstensohn stellt ihm Speise und Trank hin. Der Pole wacht auf. Da singen die Beduinen ihm zu Ehren „Gesänge tief und schlachtenwild Hinaus zur Wüstenleere“. Er meint auf Ostrolenka's Feld zu stehen und schwingt sein Schwert, bis er die Täuschung merkt und weinend sich zur Erde wirft.

Besonderen Ruhm genoß lange Julius Mosens (1803—1867) packendes Gedicht „Die letzten Zehn vom vierten Regiment“. Dem Dichter, der außerdem die kräftig-volkstümlichen Balladen „Andreas Hofer“ („Zu Mantua in Banden“) und „Der Trompeter an der Raibach“ geschaffen, ist es hier gelungen, die Vernichtung des vierten Infanterieregiments in der Niederlage der Polen bei Ostrolenka am 26. Mai 1831 zum Symbol des Falls von Polen zu erheben. Verhaltene Freiheitsbegeisterung, ein bißchen Empfindsamkeit, die deutsche Gemüt und deutsche Treue auf die Polen überträgt, und rhetorische Kunst, die anaphorisch das Motiv von dem steten Bajonettangriff und die Worte: das vierte Regiment wiederholt, haben eine sprachliche Form geschaffen, deren Wirkung man sich auch heute noch nicht entziehen kann:

O weh! Das heil'ge Vaterland verloren!
 Ach fraget nicht: wer uns dies Leid getan?
 Weh allen, die in Polenland geboren!
 Die Wunden fangen frisch zu bluten an, —
 Doch fragt ihr: wo die tiefste Wunde brennt?
 Ach, Polen kennt sein viertes Regiment!

Ade, ihr Brüder, die zu Tod getroffen
 An unsrer Seite dort wir stürzen sahn!
 Wir leben noch, die Wunden stehen offen,
 Und um die Heimat ewig ist's getan;
 Herr Gott im Himmel schenk' ein gnädig End'
 Uns letzten noch vom vierten Regiment! —

Von Polen her im Nebelgrauen rücken
 Zehn Grenadiere in das Preußenland
 Mit düstrem Schweigen, gramumwölkten Blicken;
 Ein: „Wer da?“ schallt; sie stehen festgebannt,
 Und einer spricht: „Vom Vaterland getrennt,
 Die letzten Zehn vom vierten Regiment!“

Wenn sich so in der Polenlyrik zu Anfang der dreißiger Jahre eigenes unterdrücktes Freiheitsgefühl kraftvoll und leidenschaftlich auslebt, so schwingt in der politischen Lyrik der vierziger Jahre die Polenschwärmerei nur noch als einzelne Stimme in der Freiheitssymphonie der Zeit mit. Trotzdem die Polensflüchtlinge überall das Land durchziehen und Mitleid und Hilfe heischen, das Polenerlebnis der Deutschen ist vorbei, und was im Liede aufzuckt, ist nur noch blasser Nachklang, der Reflexion bleibt, wie zu Beginn von Herweghs Gedicht „An den König von Preußen“, oder Rhetorik, wie des Böhmen Moritz Hartmann Zyklus „Kraßau“, der 1847 in A. Ruges „Poetischen Bildern aus der Zeit“ erschien.

Wie flüchtig flackert, neben der flammenden Begeisterung für die Freiheit der Griechen und Polen, der innerpolitische Freiheitsdrang in der deutschen Lyrik vor 1840! Geschichtsschreibung und Germanistik erforschten die deutsche Vorzeit: 1819 wurde die Gesellschaft für Deutschlands ältere Geschichtskunde gegründet. Von 1823 bis 1825 gab Friedrich von Raumer seine Geschichte der Hohenstaufen heraus. 1816 und 1818 erschienen die Deutschen Sagen der Brüder Grimm, 1828 Jakob Grimms Deutsche Rechtsaltertümer, 1829 Wilhelms Deutsche Heldensage. Daneben förderte eine rasch aufblühende Herausgebertätigkeit kostbares Gut der älteren Literatur zutage. Die Dichtung ließ sich, wie schon das Beispiel Ludwig Uhlands zeigt, durch diese Forschung Stoffe und Formen zutragen und berauschte sich an dem Heldentum der Vorzeit. Das öffentliche Leben des Tages aber hatte in der Dichtung Stimmrecht und Sprache verloren. Wirklichkeit und Geist wandelten getrennte Straßen. Auf's neue galt jene Forderung, die Schiller in die Einladung zur Mitarbeit an seinen „Horen“ gesetzt: die Zeitschrift werde sich vorzüglich und unbedingt alles verbieten, was sich auf Staatsreligion und politische Verfassung beziehe. So konnte ein Wolfgang Menzel seine Landsleute, die Erfahrung des Tages verallgemeinernd, ein Volk von Vielschreibern und Untätigen schelten: „Nachdem die großen Stürme der Reformation vorüber waren, vertausch-

ten wir das Schwert mit der Feder und widmeten uns in langer Friedensruhe auch den Künsten des Friedens. Allein diese Ruhe war von Anfang an nur eine Ruhe der Erschlaffung, und jene Künste dienten zum Teil nur dazu, die Erschlaffung zu vermehren. Weit entfernt, daß ein glückliches Gleichgewicht zwischen der praktischen und kontemplativen Tätigkeit eingetreten wäre, herrschten im Gegenteil die sinnende Grübeleien und Bücherträumerei, das Schwelgen in der Phantasie und das unreelle Idealisieren ebenso einseitig vor, als sie früher durch die äußere Barbarei des Lebens zurückgedrängt worden waren.“

Die Unterdrückung der Burschenschaft durch den Karlsbader Ministerkongreß hatte August Vinzer (1793—1868) durch das weiche und treuherzige Lied „Wir hatten gebauet ein stattliches Haus“ beklagt. Allzu ergeben nimmt es den Schlag der Regierungen auf, wie ein gefügiger Sohn den Willen eines gewalttätigen Vaters:

Das Band ist zerschnitten,
 War schwarz, rot und gold,
 Und Gott hat es gelitten,
 Wer weiß, was er gewollt!

Allzu gedämpft tönt das Gelöbniß fortdauernder Freiheitseinnung:

Das Haus mag zerfallen —
 Was hat's denn für Not?
 Der Geist lebt in uns allen,
 Und unsre Burg ist Gott!

Da hatte es 1817 am Wartburgfeste anders geklungen, als die Burschenschaft die Reformationsfeier und den Jahrestag der Leipziger Schlacht gefeiert und unter donnerndem Percut die Broschüre des Berliner Geheimrates Schmalz gegen die Burschenschaft und die Schriften des russischen Spions Rozebue ins Feuer flogen!

Schon 1808 hatte Ludwig Börne über die Getrenntheit von geistigem und politischem Leben geklagt. Gegenseitige Durchdringung von Dichtung und Wissenschaft einerseits, Politik anderseits war das ceterum censeo, das er unaufhörlich, in Haß und Liebe, Leidenschaft und Hohn verkündigte. Schillers „Wilhelm Tell“, das vielgepriesene Freiheitsdrama, findet darum keine Gnade vor seinen Augen: Tell „überblickt das Ganze nicht und kümmert sich nicht darum. . . Auf dem Rütli, wo die Besten des Landes zusammen-

kommen, fehlte Tell's Spur; er hatte nicht den Mut, sich zu ver-
schwören. Wenn er sagt:

Der Starke ist am mächtigsten allein,

so ist das nur die Philosophie der Schwäche“. Das Erscheinen von Bettinens Buch „Goethes Briefwechsel mit einem Kinde“ (1835) war ihm der gierig ergriffene Anlaß zu einer einzigen großen Anklage gegen Goethe. Reiner Anklage, einem der zornigsten Pamphlete, die je geschrieben worden sind. Man sieht den verachteten Sohn des Ghetto vor der vornehmen Fassade des Hauses am Hirschengraben stehen und in schäumendem Schimpfen die Fäuste gegen die Spiegelscheiben ballen. Ein Symbol für den Zusammenprall zweier Kulturen: der aristokratisch-ästhetischen und der demokratisch-politischen. Goethe ist für Börne ein sinnlicher Genießer, ohne Sinn noch Geist für edle Liebe; egoistisch, stolz, hochmütig. Gegen beide, Goethe und Schiller, schrieb er im Jahre der Julirevolution: „Sie haben das Volk nicht geliebt, sie haben es verachtet, sie haben für ihr Volk nichts getan.“

Die Begeisterung der Freiheitskriege war der Sturmwind, der Wolfgang Menzel sein Leben lang die Segel schwellte. Wie Börne, der Jude, für die Freiheit an sich, so kämpfte Menzel, der Burschenschafter, für die Freiheit und Einheit des deutschen Volkes. Goethe haßte er weniger wegen seiner vornehmen Selbstsucht als wegen seiner unmännlichen Gefühlsweichheit. Er ist ein Reflex seiner Zeit. „Aber diese war eine Zeit rationeller Entartung, politischer Schwäche und Schande . . . dringt man durch den bunten Nebel der Goetheschen Form, so erkennt man als das innerste Wesen seiner Poesie wie seines ganzen Lebens den Egoismus, aber nicht den Egoismus des Helden und himmeltürmenden Titanen, sondern nur den des Sybariten und Histrionen.“ Der neuen Literatur aber erwächst das Heil nur aus der Hingabe an die Wirklichkeit. Sie sei „immer nur ein Mittel unseres Lebens, nie der Zweck, dem wir es zum Opfer brächten“. Der Dichter darf sich nicht aus seiner Gegenwart herausstellen, um sich in eine fremde Welt zu versetzen, und sich mit den Wundern übertäuben, die seine Neugier um ihn versammelt.

Börnes und Menzels Fußtapfen trat Karl Gutzkow breit, als er, noch nicht zwanzigjährig, seine erste Zeitschrift, das „Forum der Journalliteratur“, 1831 herausgab. „Der Geist der Zeit“, verkündet

er in dem unbestimmten und unsinnlichen Stil des politischen Ideologen, „hat sich wunderbar genährt und gestärkt an all den Richtungen, die der brausende Sturm vergangener Tage einer schwankenden und wogenden Flut gegeben hat. Es frommt nicht mehr, in stiller Abenddämmerung hinter Holunderhecken seiner Flöte arkadisch-idyllische Klagen zu entlocken, nicht mehr, in affektiertem Sehnsuchtschmerz mit den lieben Sternlein zu liebäugeln. Wer jetzt in die Saiten greifen will, muß die Vergangenheit in sich haben aufgehen lassen und mit prophetischem Seherblick uns die Zukunft enträtseln“.

Guckow ist durch die Julirevolution von der Wissenschaft zur Tageschriftstellerei geführt worden. Sie war das Kampfsignal, das manchen deutschen Träumer weckte. Wie alle Jungdeutschen, war Guckow ein Journalist. Im besten Falle ein mit journalistischer Tinte getaufter Erzähler und Dramatiker. Die wirklichkeitschaffende Tendenz mußte bei ihm wie bei den anderen die Stelle der kunstformenden Idee einnehmen. Der kühle, harte, sichere Verstand bestimmt die seelische Art ihres Stiles, und ein lyrisches Gedicht ist keinem von ihnen gelungen, auch Heinrich Laube nicht, der es, fingerfertig und in aller Technik gewandt, in seinem „Jagdbrevier“ (1840) versuchte. Aber auch sonst gedieh der politische Kampf der Lyrik zunächst nicht zum Heile. Die echte Lyrik ist stets bejahend und individuell. Aus den tiefsten Quellen persönlichen Gemütslebens hervorsteigend, ist sie der Ausdruck des gesteigerten Lebensgefühls des Ich, auch wo dieses in Klage oder Verzweiflung sich ausströmt. Bei- des aber, das Bejahende und das Persönliche, fehlt der politischen Lyrik der dreißiger Jahre. Das Bejahende: weil die unheilbare Arterienverkalkung des politischen Lebens auf ein greises Siechtum des deutschen Volkes hindeutete und nicht der Hoffnung, sondern nur der Kritik Raum ließ. Mußte doch ein Gaudy, wenn er sich für einen politischen Stoff begeistern wollte, in seinen „Kaiserliedern“ (1835) nach Bérangers Vorbild Napoleon verherrlichen, der einst das deutsche Volk in den Staub geworfen! Das Persönliche: weil es nur allgemeine, unbestimmte Ansichten und Forderungen waren, keine Gefühlserlebnisse, was jene Lyrik darzustellen fand. Weil sie zu sehr den Tag mit seiner Helligkeit und seinem Markttreiben liebte, statt in den Dämmergründen der Seele zu hausen. Sie nahm so teil an der Wendung der Zeitliteratur zur Tageschriftstellerei. Sie wurde — gesprochene, nicht mehr gesungene — Journalisten-

lyrik. Das heißt, sie hob sich selber auf. Bei Heine kann man den Prozeß der Selbstzersehung der Lyrik genau verfolgen. Bei Anastasius Grün ist er bereits vollzogen.

Aus einem der ältesten Adelsgeschlechter Österreichs stammend, gehört Graf Anton Alexander Auersperg, der sich als Dichter den hoffnungreichen Namen Anastasius Grün gab (1806—1876), zu den österreichischen Schriftstellern, die in der trüben Geisterdämmerung des Vormärz das Licht josephinischer Aufklärung in sich trugen. Schon der neunjährige Knabe war ein Radikaler. Wegen seines Trozes gegen die geistlichen Leiter des Wiener Theresianums mußte man ihn aus der Anstalt nehmen. Auch als er später das in jesuitischem Geiste geleitete Klinkowströmsche Institut besuchte, hatte sich der Vorsteher über seine „lächerliche Geringschätzung des geistlichen Standes“ und seinen Widerstand gegen Religionsübungen zu beklagen. So war er ein für allemal gebrandmarkt, und die klerikalen Kreise hielten sich nicht zurück, wenn es später galt, ihn anzugreifen, etwa in der Verwaltung seiner Herrschaft Thurn am Hart. Er aber wußte, wieviel von der Schuld an dem Stillstand und der Unterdrückung in Österreich der Geistlichkeit zur Last fiel, und von seinen Sieben bekam sie ihr redlich Teil.

Anastasius Grün hatte eine erste Sammlung Gedichte als „Blätter der Liebe“ 1829 erscheinen lassen, 1830 den Romanzenkranz „Der letzte Ritter“. Es ist mehr Literatur in ihnen als starkes lyrisches Erlebnis. Man hört Heine, Wilhelm Müller, vor allem aber Uhland darin. Ein gebildeter, feinfühlig, freigesinnter, leicht ironisch gestimmter und sprachgewandter Dichter spricht in edlen und lichten Worten zu uns, ohne je uns ins Tiefste des Herzens zu greifen.

Schon dem „Letzten Ritter“ spürt man an, daß er im Jahre der Julirevolution erschien. In der Darstellung des Schwabenkrieges von 1499 („Ritter und Freie“), jener Fehde zwischen der Schweiz und der Ritterschaft des Schwäbischen Bundes, weilt der Blick des gräßlichen Dichters mit Wohlgefallen nicht auf den Taten seiner Landes- und Standesgenossen, sondern auf denen der Schweizer. Denn in ihrem Lande wohnt die Freiheit. Freiheit heißt der Grundtext, über den der „Mönch“ („Der Berg“) predigt, Freiheit das Lied, das die „Jungfrau“ singt:

Beim Himmel, niemals sangen der Erde Töchter so schön,
Mitsingen wohl Gottes Engel in Chören auf den Höh'n!

Ihr Herrn, will's euch nicht munden? Ihr hört wohl keinen Klang,
 Weil kein Rastrat, kein Säbel euch's um die Ohren sang,
 Im Schweizerland doch lieft man gern jenes Riesenbuch
 Und horcht dem Lied der Jungfrau und merkt des Pred'gers Spruch.

Da erschien 1831 bei Hoffmann & Campe in Hamburg, dem Verlag der jungdeutschen Revolutionäre, ein namenloses, nicht viel mehr als 100 Seiten umfassendes Büchlein: „Spaziergänge eines Wiener Poeten.“ Der Verfasser war Anastasius Grün. Aber er hütete sich wohl, sich als Verfasser zu nennen, und auch der Verlag war zu strengstem Stillschweigen verpflichtet. Das Büchlein erregte das stärkste Aufsehen und war im Nu vergriffen. Es war in Wahrheit eine Tat von unerhörter Redlichkeit. Ein Sellenstuch aus dem Hinterhalt, mitten ins Herz des Metternich'schen Gewaltsystems. Das erste laute, weithallende Wort der Freiheit mitten in einem Volke, dem die Faust der Polizei die Kehle zugepreßt hielt.

In seinen „Nibelungen im Frack“ hatte Grün selbst das politische Lied begeistert gepriesen:

Politisch Lied, du Donner, der Felsenherzen spaltet,
 Du heil'ge Drifflamme, zum Siegeszug entfaltet,
 Du Feuer säule, dem Volke aus Knechtschaftswüsten hellend,
 Du Jerichoposaune, der Zwinghern Bollwerk all zerschellend.

Sieghafter Sparterfeldherr, der Freiheit Türmer du,
 Du Todeslawine Murten's, Bastillenstürmer du,
 Jornwolke, deren Blitze der Korke zucken sah,
 Du Sterberöcheln der armen, gemordeten Polonia!

Du heiliger Gral, Goldschale mit des Erlösers Blut,
 Wenn sie zur rechten Stunde in rechten Händen ruht;
 Schiffbrücke du der Deutschen zur Rache über den Rhein,
 Du griechisch Feuer der Klephten, du heller Juliussonnenschein!

Man erwartet nun, den Spaziergänger den eisenbeschlagenen Stoß aufs Pflaster schlagen zu sehen, ungebärdig und gewaltsam, daß Funken nach allen Seiten sprühen und der Lärm weithin durch die stillen Gassen tönt und die matten Schläfer erschreckt in die Höhe fahren. Keine Rede. Die Zeitgenossen haben seine „Spaziergänge“ so empfunden; wir wundern uns nur, daß man um solcher Bagatellen einem Schriftsteller hat den Prozeß machen wollen. Da war der Dold Ludwig Börnes schon schärfer geschliffen! Und doch sagt Grün so ziemlich alles, was ein Radikaler damals in Österreich auf dem Herzen haben mochte: er erklärt „Kampf und Krieg der argen Horde heuchlerischer dummer Pfaffen“:

Priester sind's, die 's bittre Sterben uns mit Wundertrost versüßen,
Pfaffen sind's, die 's süße Leben bitter uns zu machen wissen.

Er eifert gegen den „Mauthkordon“ und gegen den Zensor. Er verdammt die „Naderer“, die Spikel, und klagt um Alexander Psilanti, den griechischen Freiheitshelden, den Oesterreich auf der ungarischen Festung Munkacz gefangen hielt. Er legt vor dem Standbild Josephs II. („Sein Bild“) einen Kranz nieder, er bittet den Kaiser, die Gefangenen freizugeben: „den Gedanken und das Wort“, und wagt es, selbst in Metternichs Palast zu treten. Der Allmächtige gibt ein Fest. Damen, Offiziere, Würdenträger sind versammelt. Er bewegt sich zwischen ihnen in dem besternten Rocke, ein freundlich mildestes Lächeln im Gesicht, verbindlich, galant, bezaubernd. Draußen steht wartend ein dürftiger Klient:

Brauchst dich nicht vor ihm zu fürchten; er ist artig und gescheit,
Trägt auch keinen Dolch verborgen unter seinem schlichten Kleid;
Österreichs Volk ist's, ehrlich, offen, wohlherzogen auch und fein,
Sieh, es fleht ganz artig: Dürft' ich wohl so frei sein, frei zu sein?

Ein ausgezeichnetes Bild: farbig, scharf geschnitten, wohl abgerundet, und die ironische Pointe des Schlusses sehr gelungen. Aber alle diese Vorzüge schöpft es aus der Kritik, nicht aus der Begeisterung. Grün ist nicht ein Freiheitsheld, der unter Fanfaren, mit blühenden Augen, geröteten Wangen, flatternden Haaren, den Degen schwingend, die Scharen auf die Barrikaden führt. Die Arndt und Körner und dann wieder die Herwegh und Freiligrath singen ganz anders. Was ihm fehlt, ist Schwung und Temperament und hingerissene und hinreißende Glut. Wo er feurig sein will, da gibt er — die Strophen über das politische Lied zeigen es — rhetorisch aufgemachte Deklamation. Er reiht vergleichend geschichtliche Reminiscenzen aneinander. Aus dem Erlebnis anderer, früherer Freiheitskämpfer muß die Flamme aufschlagen, die er nicht aus der eigenen Brust lodern lassen kann. Wo er, mit dem Freiheitsdrang der Zeit als Triebkraft, sich in die Höhe wagt, da spürt man, wie mühsam es geht; man hört zwischen dem Surren des Propellers immer wieder die Kolbenstöße des Motors. Tönend hebt der „Sieg der Freiheit“ an:

Freiheit ist die große Losung, deren Klang durchjauchzt die Welt.

Aber wie matt schleppt sich nun schon der zweite Vers nach:

Traun, es wird euch wenig frommen, daß fortan ihr taub euch stellt.

Und so ist es immer. Der Dichter hebt mit einer Anschauung an; aber jedesmal wird ihre Bildkraft geschwächt durch lahme Wendungen, wie „es wird euch wenig frommen“; „es hilft nicht weit“.

Denn Grün ist nicht eine pathetische Natur, auch nicht eigentlich Lyriker, sondern Reflexionsdichter, der intellektuelle Zug der Zeit bestimmt auch seinen Stil. Seinen Versen mangeln Duft und Schmelz und das Unsagbar-Hingehauchte echten Gefühls. Kritik, Ironie, Witz, Schlagfertigkeit sind seine Darstellungsmittel. Seine Gedichte sind wirklich Spaziergänge: geistreiche Randglossen eines Flaneurs. Es ist viel Journalismus in ihnen, und sie muten in ihrer Gesamtheit an wie zusammenhängende Stücke aus einem politischen Witzblatt. Sie sind der Kladderadatsch oder der Simplizissimus der Biedermeierzeit. Freilich, der Biedermeierzeit: der Spaziergänger schreitet etwas gar gravitatisch und wenig beweglich einher. Nur schon ein anderes, und vor allem ein wechselndes Versmaß hätte die Gedichte leichter gemacht. So stolzieren sie in trochäischen Oktonaren einher, die wie ein zu weites Gewand um einen schlanken Körper schlottern. Platen hat dieses Versmaß in den Paraphrasen seiner „Verhängnisvollen Gabel“ verwendet, Wilhelm Müller in seinen Griechenliedern. Dort wirken sie bissig-satirisch, hier pathetisch-heroiisch; die stärkere oder schwächere Betonung der Zäsur bedingt den Gegensatz. Man möchte vermuten, daß Grün sie nach dem Vorbild dieser beiden Dichter gewählt habe. Aber da sie ein Versmaß sind, das nur in kleinen Dosen genossen werden kann, so wirken sie ermüdend und eintönig und — infolge der Mischung des Pathetischen mit dem Ironischen — gefühlsverwirrend.

Keiner ist — lyrisch betrachtet — der Eindruck der Dichtung „Schutt“ (1835 erschienen). Auch sie ist wieder zyklisch geformt, der Neigung der Zeit entsprechend. Aber die Dissonanz von Pathos und Ironie ist hier in gedämpften Schmerz gelöst. Vor allem in dem ersten, wertvollsten Zyklus: „Der Turm am Strande.“ Die Stimmung ist verwandt der in Platens „Venezianischen Sonetten“. Venedig bildet auch hier den Hintergrund. Ein Sonettendichter, der im „Qualm Venedigs Himmelslichter zündete“ und „Tyrrannen“ auf „Von dannen“ reimte, ist in einem Turm an Istriens Küste gefangen. Auch er ist so wenig wie Grün ein Mann der Leidenschaft. Sein Freiheitsdrang rüttelt nicht flirrend an den Stäben seines Gitters, er fließt durch sie in wohlklingenden Weisen in die weite Welt hinaus. Eine Ahre, die er aus seinem Strohbett zieht, zau-

bert ihm ein Meer von Garben vor die Augen. Er ist ein Träumer, ein Spätromantiker. Auf die Tat verzichtend, erglüht er für den Gedanken:

In plumpe Fesseln wollt den Geist ihr schlagen,
Der gottgesandt, wie Wolk' und Regenbogen;
Die Wolke wettert, ihr könnt sie nicht jagen,
Und knebeln nicht könnt ihr den Regenbogen!

Und nun vernehmt den Urteilspruch des Richters:
Für Rett' und Schmach, die ihr ihm liebt bereiten,
Denn also richtet mild das Herz des Dichters,
Gibt euren Namen er Unsterblichkeiten!

Statt in einem Buche, das man ihm verweigert, blättert er im Buche des Himmels und sieht darin das Abendrot und die Wolken, den Mond und die Sterne — alles, ach! durchschnitten von den schwarzen Gitterstäben:

Da dünkt es mich, im Buch des Himmels wären
Die schönsten Stellen, heiligsten Legenden,
Des Friedens und der Liebe Gotteslehren
Mit schwarzem Strich durchkreuzt von Menschenhänden.

Das geistreiche Bild mag als Symbol für die politische Dichtung der dreißiger Jahre gelten. Zu kraftlos, die Gitter zu brechen, begnügt sie sich damit, hinter ihnen die Weite der geistigen Welt zu betrachten, seufzend, klagend, ironisch, bitter bis zum Giftigen, aber stets sich fügend. Es ist noch allzubiel von dem Pessimismus des forcierten Talents in ihr. Erst das fünfte Jahrzehnt brachte die freudigen Bejaher.

Nach 1840 wurde die politische Lyrik die Lyrik der Zeit. Erst jetzt wurde der politische Dichter, als der Verkündiger des in der Masse schlummernden Staatsgefühls, eine öffentliche Person, ein Fürst ohne Krone, der flüchtig durch die Lande zog und sich von seinen Getreuen huldigen ließ. Die Reise Herweghs durch Deutschland im Jahre 1842, die ähnlichen Fahrten Freiligraths und Hoffmanns von Fallersleben waren Triumphzüge von Volkskönigen. Wo der romantische Sänger in stillem Kämmerlein sich in sich selber zurückgezogen oder auf einsamer Wanderung, das Ränzlel auf dem Rücken, in der Natur geschwelgt hatte, da thronte der politische Dichter nun am Ehrenplatz der Festtafel im volkerfüllten, rauschenden Saale und deklamirte oder sang seine Lieder, um, dem Mimen gleich, die Kränze der Mitwelt entgegenzunehmen. Die goldene Kette

des Königs verschmähte er, gleich dem Goethe'schen Sänger, nicht aber den goldenen Pokal eines Bürgervereins oder andern Ehrensold samt Ständchen, Fackelzug und begeisterten Ansprachen.

Mit der öffentlichen Stellung des Dichters wandelte sich nun auch seine Kunst. Wer an allen Festtafeln schwelgt, findet den Weg in sein eigenes Heim immer schwerer, und wer sich angewöhnt hat, die Gedanken der Vielen auszusprechen, verliert seine eigenen. Statt sein Erleben in selbstgeschaffenem Ausdruck ausströmen zu lassen, ergreift der Dichter nun — es ist bequemer und wirksamer — das in der Luft schwebende Schlagwort als Formel der Zeitidee, und an die Stelle der Gesinnung tritt zu leicht die Gebärde. Der Dichter wird Volksredner, seine Gedichte Proklamationen. Auch der Volksfürst hat Repräsentationspflichten. Festgepränge dringt als rhetorischer Schmuck auch in die Lyrik ein und verdrängt die Innigkeit ihrer Sprache. Der Witz, die Phrase, die Figur herrschen. Der Stil wird repräsentativ.

Man erkennt die Veräußerlichung des lyrischen Gefühls am besten an der Entfernung von der Natur; denn im Naturbild gibt letzten Endes der Dichter ja nur sich selber. Theodor Mundt in seinem „Bewegungsbuche“ „Madonna“ hatte es schon 1835 ausgesprochen: „Allzu lange haben die Menschen träumend an rieselnden Bächen gelegen und haben dem Rauschen der Blätter zugehört. Nun sind sie unruhig geworden; sie haben die Art an den grünen Baum gelegt und haben den Schmuck der Blätter heruntergehauen und haben sich eine Lanze und ein Ackergerät aus seinem Holze gemacht.“ In der Tat! Wo die politischen Lyriker noch die Natur besingen, da müssen sie sie, wollen sie nicht unwahr oder banal wirken, politisieren. Schon Anastasius Grün hat in dem Lenz einen fröhlichen Rebellen gesehen und seine Sonnenstrahlen Schwerter, seine grünen Halme Speere genannt:

Seine Trommler und Trompeter das sind Fink und Nachtigall,
Seine Marseillaise pfeifen Lerchen hoch mit lautem Schall,
Bomben sind die Blumenknospen, Kugel ist der Morgentau!
Wie die Bomben und die Kugeln fliegen über Feld und Au!

Wo hätte ein Romantiker die Natur so gefühlt und gesehen!

Den mächtigsten Anstoß zur Steigerung der politischen Lyrik gab der Thronwechsel in Preußen. Am 7. Juni 1840 war Friedrich Wilhelm III. nach zweiundvierzigjähriger Regierung gestorben. An der Persönlichkeit seines Nachfolgers Friedrich Wilhelms IV. belebten

sich die Hoffnungen der Fortschrittlichen. Der Sohn Luisens, von den trefflichsten Lehrern erzogen, als Knabe ein Zeuge von Deutschlands Schmach, als Jüngling ein Mitkämpfer in dem Befreiungskriege, hochbegabt, geistvoll, freigeeint, wie man wußte, schien er der Messias zu sein, dazu bestimmt, die Sehnsucht des Volkes zu erfüllen und Deutschland Einheit und Freiheit zu geben. Und seine ersten Regierungstaten besflügelten die Hoffnung. Er setzte E. M. Arndt, den die Reaktion wegen demagogischer Umtriebe seines Lehramtes in Bonn beraubt hatte, wieder in die Professur ein; er befreite den Turnvater Jahn von der polizeilichen Überwachung; er löste die Ketten der politischen Gefangenen und milderte die Zensur. Aber es waren freiwillige Spenden der Gnade und als solche noch aus dem alten Staatssysteme geflossen. Die gleiche Hand, die die Geschenke austeilte, wenn ihr Herr guter Laune war, konnte sich auch schließen und zur Faust ballen, wenn die Beschenkten sich nicht dankbar erwiesen oder mehr heischten. Als im September 1840 eine Abordnung des preußischen Landtages dem König die Bitte um eine Verfassung vortrug, lehnte er die Errichtung einer allgemeinen Volksvertretung ab. Er sprach den Standpunkt des Hallerschen Gottesgnadentums auch 1847, bei der feierlichen Eröffnung des Landtages, aus: er werde nun und nimmermehr zugeben, „daß sich zwischen unseren Herrgott im Himmel und dieses Land ein geschriebenes Blatt, gleichsam eine zweite Vorsehung, eindränge, um uns mit seinen Paragraphen zu regieren und durch sie die alte heilige Treue zu ersetzen“.

Aber bei seinem Regierungsantritt erwies es sich: in aller Verfolgung und Not war das politische Denken während der dreißiger Jahre erstarrt und mitten in der Zersplitterung der Kleinstaaterci das deutsche Einheitsgefühl gewachsen. Es flammte mächtig auf im Jahre 1840. In dem Kampfe zwischen dem türkischen Sultan und seinem Vasallen, dem Vizekönig von Agypten, Mehemed Ali, hatte Frankreich unter dem Ministerium Thiers für den Empörer Partei genommen. Aber in der Konferenz der fünf europäischen Großmächte in London unterlag es, und die vier übrigen Mächte schlossen einen Quadrupelallianzvertrag zum Schutze der Türkei. Um das durch diese Niederlage geschwächte Ansehen Frankreichs wieder zu heben, richtete Thiers seine Begehrlichkeit auf den Besitz des östlichen Nachbarn und erneuerte den alten Anspruch Frankreichs auf das linke Rheinufer. Damals wurde Paris befestigt und, als Symbol der

Weltmachtstellung Frankreichs, die Asche Napoleons I. nach Paris gebracht.

Der Zorn über diese Anmaßung ließ in Deutschland die nationale Begeisterung mächtig aufflammen. Die Allgemeine Zeitung brachte Artikel über Artikel und wies die französischen Eroberungsgelüste zurück. Einen von ihnen hatte der kölnische Referendar C. Magerath verfaßt. Er wurde in dessen Elternhause zu Pinnich bei Jülich im Juli vorgelesen in Gegenwart eines Freundes von Magerath, Nikolaus Becker aus Bonn (1809—45). Ein erregter politischer Disput schloß sich an. Am Tage darauf schickte Becker dem Freunde als Frucht des Disputs sein Lied „Der deutsche Rhein“:

Sie sollen ihn nicht haben,
Den freien deutschen Rhein,
Ob sie wie gier'ge Raben
Sich heifer darnach schrein.

Das Gedicht ist künstlerisch wertlos, rhetorisch gebläht in seiner Sprache, leer in Gedanken, zum Teil läppisch. Die sechste Strophe erklärt: sie sollen ihn nicht haben,

Solang die Flossen hebet
Ein Fisch auf seinem Grund.

Aber wo fragt Begeisterung nach Verstandeslogik! Bald wurde das Gedicht, mit dem feierlichen, immer wiederholten Schwure:

Sie sollen ihn nicht haben,
Den freien deutschen Rhein

von Mund zu Mund getragen als der Ausdruck der flammenden Empörung der Zeit, des Volkes. Mehr als 150 Komponisten versuchten ihre Vertonungskunst an ihm. Es regnete Nachahmungen; jeder Dichter und Dichterling fühlte sich gedrungen, dem „freien deutschen Rhein“ seine Huldigung darzubringen, so daß Heine in „Deutschland“ ihn klagen läßt:

Zu Biberich hab' ich Steine verschluckt,
Wahrhaftig, sie schmeckten nicht lecker!
Doch schwerer liegen im Magen mir
Die Verse von Niklas Becker.

Der Fluß, an dessen Ufern die Romantiker einst poetisch geschwärmt, war zum Sinnbild von Deutschlands Größe geworden. Und wie die Lyrik nun zum Sprachrohr des politischen Meinungsaustausches geworden war und sich aus dem stillen Stübchen des Poeten

auf den Markt hervordrängte, stritten die Dichter hüben und drüben um den Strom. Der alte Feuergeist Urndt riet im Herbst 1840, die Herausforderung Frankreichs durch den eigenen Angriff zu parieren:

Mein einiges Deutschland, mein kühnes, heran!
Wir wollen ein Liedlein euch singen
Von dem, was die schleichende List euch gewann,
Von Straßburg und Metz und Lothringen:
Zurück sollt ihr zahlen, heraus sollt ihr geben!
So stehe der Kampf uns auf Tod und auf Leben!
So klinge die Lösung: „Zum Rhein! Übern Rhein!
All Deutschland in Frankreich hinein!“

Frivoler begründete der sinnliche Herwegh Deutschlands Unrecht auf den Rhein in seinem Oktober 1840 verfaßten „Rheinweinlied“:

Wo solch ein Feuer noch gedeiht
Und solch ein Wein noch Flammen speit,
Da lassen wir in Ewigkeit
Uns nimmermehr vertreiben.
Stoßt an! Stoßt an! Der Rhein,
Und wär's nur um den Wein,
Der Rhein soll deutsch verbleiben.

An nachhaltiger Wirkung übertraf alle Rheinlieder Max Schneckenburgers „Wacht am Rhein“, das, 1840 entstanden, freilich erst 1870 bekannt wurde. Die französischen Dichter aber blieben die Antwort nicht schuldig. Alfred de Musset schrieb sein herausforderndes „Le Rhin allemand“, Lamartine seine beschwichtigende „Marseillaise de la paix“ (1841):

Roule libre et superbe entre tes larges rives,
Rhin, Nil de l'Occident, coupe des nations!
Et des peuples assis qui boivent tes eaux vives
Emporte les défis et les ambitions.

In weltbürgerlichem Freisinn bekannte er sich als:

concitoyen de toute âme qui pense:
La vérité, c'est mon pays!

und ließ die „nobles fils de la grave Allemagne“ hochleben.

Wie im Reiche, so befruchteten damals auch in den Grenzmarken des Deutschtums die politischen Kämpfe die Lyrik. In den vierziger Jahren entstanden die politischen Volkslieder, die auf Jahrzehnte hinaus Bekenntnisse staatlicher Ideale wurden. So dichtete der Holsteiner M. Fr. Chemnitz (1815—1870) 1844 „Schleswig-Holstein

meerumflungen“, der Schweizer Leonhard Widmer (1808—1868) 1842 den Schweizerpsalm: „Trittst im Morgenrot daher“, Gottfried Keller 1843 sein „O mein Heimatland“. Das deutsche Volk (deutsch nicht im politischen Sinne) gleicht damals einem Jünglinge, der, was seine Brust durchwogt, im Liede hinausflingt. Die jugendliche Begeisterung muß oft ersetzen, was den Gedichten an künstlerischer Eigenkraft fehlt. Aber sie erzeugt das Leuchtende des Ausdrucks. Es sind selten Dichter mit tiefgründigem und verwickeltem Innenleben, die sie schaffen; aber gerade der Mangel an Sonderart läßt sie ganz im Fühlen der Masse aufgehen und deren Herolde werden. Man könnte sagen: der schöpferische Volksgeist sei in ihnen für eine Stunde Person geworden. Oder vielmehr eine Doppelperson; denn erst die Melodie schuf ihnen die Wirkung ins Breite, und neben ihr ist der Text oft nur, was beim Vogel der Körper neben den Flügeln. So begreift man, daß so mancher von ihnen, nachdem ihn einen Augenblick lang der göttliche Strahl besonnen, sofort wieder ins Dunkel der Mittelmäßigkeit zurücktrat.

Als eine gesteigerte Form dieses halbdilettantischen Volksdichters erscheint August Heinrich Hoffmann von Fallersleben. Er ist der lebendige Beweis dafür, wie die scheinbar so zeitfremde Erforschung des deutschen Altertums in Wahrheit doch der Zeit diene, und wie leicht die Brücke von der Vergangenheit zur Gegenwart geschlagen war. In dem hannöverschen Flecken Fallersleben als der Sohn des Ortsbürgermeisters 1798 geboren, erlebt er als Knabe die Franzosenzeit und begeistert sich für Körners „Leier und Schwert“. Er studiert klassische Philologie. Aber Jakob Grimm, den der Zwanzigjährige auf einer Fußwanderung in Kassel kennen lernt, gewinnt ihn mit der Frage: „Liegt Ihnen Ihr Vaterland nicht näher?“ für die Germanistik. Nun hebt eine Tätigkeit an, die an Fleiß, Vielseitigkeit und Breite ihresgleichen sucht und gekrönt war von beispellosem Finderglücke. Zur deutschen Sprache und ihren Mundarten traten die verwandten germanischen Sprachen, Literaturgeschichte, Volkskunde, Recht, Kunst und Altertümer. In grundgelehrten Werken veröffentlichte er die Früchte seines Spürsinnes, so in den *Horae Belgicae* mittelniederländische Epen und Dramen, Sprichwörter und Volkslieder. Da der Antrieb zu dieser gewaltigen wissenschaftlichen Schriftstellerei nicht das bloß wissenschaftliche Interesse an Laut und Buchstaben, sondern edle Begeisterung für das im Lauf der Jahrhunderte gewordene Volksleben war, so verschüttete sie den

Quell eigener Dichtung nicht, sondern nährte ihn vielmehr stets aufs neue. Wenn Rückert, der Orientalist, dem er in der Verbindung von Wissenschaft und Dichtung, an Sprachbegabung und Fruchtbarkeit gleicht, sich gern sehr feierlich als Weisen aus dem Morgenlande gab, so war in Hoffmann ein altdeutscher Volksänger erstanden. Ungebunden, feß, witzig, leichtblütig, treuherzig, naiv, auch wo er posierte, was jener Zeit der großen politischen Gebärde weniger auffiel. Er trug den Volksänger auch äußerlich zur Schau. Heinrich Laube, der ihn in Breslau kennenlernte, beschreibt ihn als einen sehr langen Menschen mit einem kleinen Vogelkopfe und mit Augen, welche immer listig schimmerten. Seine Tracht bildete „ein mantelartiger Rock, der die Mitte hielt zwischen einem Bettelmönche und einem fahrenden Schüler“; auf dem Kopfe saß ein malerisches Zipfelmützchen. Lange Jahre hat er auch das Leben eines fahrenden Sängers geführt. 1842 hatte man ihm wegen seiner „Unpolitischen Lieder“ die Professur in Breslau weggenommen, die er seit 1830 innegehabt. Nun besaß er jahrelang keine bleibende Stätte. Bald tauchte er am Rhein, bald in Berlin auf. Bald im Norden, bald im Süden. Auch die Schweiz suchte er auf, wo ihm August Follen in Zürich ein Asyl bot. Es ging ihm oft schlecht: sein Rindergemüt wußte nicht so recht in den Sitten der Welt Bescheid; dann wieder schädete ihm sein erregliches Temperament. Aber in diesen Jahren der politischen Gärung trug er, eine Art commis voyageur der politischen Poesie oder poetischen Politik, die Idee des Liberalismus von Ort zu Ort, nahm die Huldigung von Studenten und Liedertafeln entgegen und entzündete ihr Feuer durch den Vortrag seiner Lieder. Dann, als der Sturm von 1848 verrauscht war und wieder Ruhe einkehrte, sah er sich nach einer neuen Heimat um. Von 1854—1860 hielt ihn Weimar fest. Endlich fand er 1860 eine Stelle als Bibliothekar in Coblenz, wo er 1874 starb.

Julius Fröbel, der als Mitinhaber des „Literarischen Comptoirs“, eines Oppositionsverlages, 1843 bis 1845 in Winterthur wohnte, berichtet, wie ihn dort Hoffmann besucht. Eines Morgens hörte er ihn die Melodie „Frisch auf, Kameraden, aufs Pferd, aufs Pferd!“ anstimmen und vernahm dazu die allmählich sich zusammenfügenden Worte:

Der Morgen graut, der Regierungsrat,
 — — — — — der Regierungsrat,
 — — — — — Regierungsrat,

Sieht schon bei seinen Geschäften
 — — — — — Geschäften,
 Ist ausgerüstet für Kirch' und Staat
 Mit frisch erneuerten Kräften.

So sind viele von Hoffmanns Liedern entstanden. Eine bekannte Melodie summt ihm im Kopfe, und in raschem Zustrom von Bildern und Redensarten improvisiert er einen neuen Text dazu. So zu „Prinz Eugen, der edle Ritter“: „Wenn der Frühling kommt hernieder“ („Morgen, Herr Vischer“), zu dem „Jäger aus Kurpfalz“: „Bei einer Pfeif' Tabak“ („Das erwachte Bewußtsein“). Er dichte beinahe nie, ohne zugleich zu singen, erklärte er selber. Das lyrische Dichten sei wie ein musikalisches Komponieren mit Worten: „wir schreiben statt der Töne Worte auf.“ Diese musikalische Wurzel seiner Lyrik, die sich gern nach bekannten Weisen richtet, bedingte von vornherein eine Allgemeingültigkeit des Lebensgefühls, das sich in ihr aussprach. Der Mann, der als gelehrter Forscher die Schätze vergangenen Volksschaffens zusammenhäufte, wurde so auch zum Volksdichter. Allem wurde sein Lied Sprache, was die Seele des Volkes als solche in sich trug, sofern es nur echt, einfach, ungekünstelt, allgemeinverständlich war. Es störte ihn gar nicht, recht oft die Grenze des Konventionellen zu überschreiten und sogar ins Banale hinunterzusteigen. Für das ausgesprochen Persönliche in Inhalt und Form, für die Tiefe des Gedankens, das Einzigartige der dichterischen Anschauung und die künstlerische Feinheit des Ausdrucks besaß er kein Organ. Er hatte ja schon die Zeit zur Vertiefung in sich selber nicht, die dazu erforderlich gewesen wäre.

So sind seine Lieder im allgemeinen nicht Offenbarungen neu-geschauter Lebenszusammenhänge durch den einsam Erlebenden, sondern mehr glückliche Formulierungen von dem, was in der Luft schwirrt und was aller Herzen erfüllt. Auch wo er persönlichstes Leben darstellt, wie in seinen Liebesliedern, hört man weniger den Schlag des eigenen Herzens als den Widerhall des Volksliedes und der Zeitlyrik, vor allem Goethe und Heine. In verschwenderischer Fülle, wie die Blumen im Frühling, bringen die Lieder aus seinem Gemüt, und wie auf den Wanderer, der vor einer blühenden Wiese steht, das Ganze wirkt und in der Symphonie der Farben die einzelne Blüte verschwindet, so entzückt uns in Hoffmanns Liebeslyrik nicht das einzelne Lied durch Duft, Ton und Farbe, wie bei Mörike, sondern nur aus ihrer Gesamtheit strömt uns der Hauch des Er-

lebens entgegen. Denn so glücklich und melodisch sangbar, echt lyrisch die Form oft erscheint, sie ist doch auch in den gelungensten Liedern zu wenig innerlich bedingt, das lyrische Erlebnis nicht so stark, daß es mit Notwendigkeit seine künstlerische Form geschaffen hätte. Goethe hat z. B. in „Nähe der Geliebten“ den Wechsel von langen und kurzen Versen verwendet, um die Sehnsucht auszudrücken. Das stetige Ausschreiten der längeren Verse, das müde Zurückfallen der kürzeren ist die künstlerische Ausprägung der polaren Sehnsuchtsstimmung, die einerseits Wünschen, anderseits Verzichtemüssen ist. Hoffmann bedient sich in seinen Johanna-Liedern, vielleicht den tiefstgefühlten seiner Liebesgedichte, der gleichen Formart zum Ausdruck der verschiedensten lyrischen Zustände: Ausbrechen der Liebe; Geständnis der Liebe; Glück des Zusammenseins; Abschied; Sehnsucht; Wiedersehen; Trennung; Erinnerung.

Am glücklichsten erscheint Hoffmann in seinen Kinderliedern. Wo Rückert sich gern ins Tändelnd-Spielerische verliert und dadurch unnatürlich wird, gibt sich Hoffmann echt, wahr, naiv. Wie das Kind den Wechsel von Tag und Nacht, von Sommer und Winter, das Tier, das Spiel, die Familie und die Feste der bürgerlichen Welt erlebt, das hat er unübertrefflich dargestellt. Keck zugreifend, kein Grübler und Philosoph, ohne Sentimentalität, dafür von gesunder Anschauung, weiß er stets das Wesentliche ammutig, einfach, schalkhaft, ehrlich und gemütvoll zu gestalten. Niemals entartet sein Lied ins Kleinliche und Kindische, weil er sich nicht wie ein Erwachsener zu den Kindern herabläßt, sondern selber ein Kind ist. Wie drückt, dem noch unerschlossenen Gefühl des Kindes klar und faßlich, „Winters Abschied“ das Frühlingsglück in unschuldigem Übermut aus:

Winter, ade!
Scheiden tut weh.
Aber dein Scheiden macht,
Daß jetzt mein Herze lacht.
Winter, ade!
Scheiden tut weh.

Wie wichtig ist der Wettstreit zwischen Ruckuck und Esel, wer wohl am besten sänge! Welche tiefe Innigkeit strömt aus dem „Lied vom Monde“, diesem Gegenstück zu dem herrlichen „Abendlied“ von Claudius:

Wer hat die schönsten Schäfchen?
Die hat der goldne Mond,

Der hinter unsern Bäumen
Um Himmel drüben wohnt.

mit der schönen, friedevollen Strophe:

Sie tun sich nichts zu leide,
Hat eins das andre gern,
Und Schwestern sind und Brüder
Da droben Stern an Stern.

Hoffmann hatte in den zwanziger und dreißiger Jahren eine stattliche Zahl von Gedichtsammlungen veröffentlicht: 1821 „Lieder und Romanzen“, 1822 „Allemannische Lieder“ und „Frühlingslieder aus Urlifona“; 1834 „Gedichte“; 1836 „Buch der Liebe“ — die Kinderlieder gab er zusammen mit dem Komponisten Ernst Richter von 1843—1847 heraus —. Da ließ gegen das Jahr 1840 die Drangsal der Zeit in ihm die Erkenntnis reifen, daß ein politisch Lied nicht immer ein garstig Lied zu sein brauche:

Ich sang nach alter Sitt' und Brauch
Von Mond und Sternen und Sonne,
Von Wein und Nachtigallen auch,
Von Liebeslust und Wonne.
Da rief mir zu das Vaterland:
Du sollst das Alte lassen,
Den alten verbrauchten Feiertand,
Du sollst die Zeit erfassen!

Die Politik war für ihn nicht ein Feld praktischen Wirkens. Er war kein Uhlant, der selber an der Gestaltung seines Staates mit-half, und den Sitz im Frankfurter Parlament hat er abgelehnt. Ihm war das öffentliche Leben einfach poetischer Stoff. Freilich, innerlich erfaßter poetischer Stoff. Er legte sein Gemüt in ihn. Wie er als Gelehrter zu den Quellen der deutschen Bildung hinunterstieg, wie er von deutscher Liebe und deutschem Kinderleben sang, so ließ er als Mann seine patriotischen und demokratischen Gefühle strömen, wie er die Not der Zeit sah. Er sprudelte über. Er konnte sich nicht genug tun. Er überschwemmte mit seinen Gedichten den Markt. 1840 veröffentlichte er den ersten Teil der „Unpolitischen Lieder“, die sofort einschlugen; 1841 den zweiten; 1843 „Deutsche Lieder aus der Schweiz“ und „Deutsche Gassenlieder“; 1844 „Hoffmannsche Tropfen“ und „Maitrank“; 1847 „Schwefeläther“; 1848 „Diabolini“; 1848/9 „Zwölf Zeitlieder“ u. a.

Mit zwei Waffen kämpft er in ihnen: mit Begeisterung und mit Hohn. Mit der Begeisterung tritt er als Deutscher für die Einheit

und Macht seines Vaterlandes nach außen, mit dem Hohne als Demokrat für die Freiheit im Innern. Jene umströmt das „Lied der Deutschen“: „Deutschland, Deutschland über alles“. Es hat Hoffmanns Namen im Fluge durch die deutschen Gaue getragen, obgleich oder gerade weil es nichts als eine geschickte Zusammenstellung von Schlagworten, sittlichen Ideen und wirtschaftlich-geographischen Werten ist. Sozusagen eine Formel des Deutschtums, entsprechend den Glaubensbekenntnissen der religiösen Konfessionen. Es bliebe so im Begrifflich-Verstandesmäßigen stecken, wenn nicht in der Erkenntnis des Inhaltes des deutschen Wesens und Wollens selber das starke patriotische Erlebnis jener stürmischen Jahre schwänge. Die Deutschen jener zerrissenen Zeit wußten, oder besser fühlten, was ihnen nur schon das Wort Deutschland war. Und sein Inhalt wird stets wieder Erlebnis, wo er gefährdet ist.

Der Hohn der innerpolitischen Lieder ist nicht so scharf geschliffen wie in den Gedichten Herweghs, der Zorn nicht so feurig wie der Freiligraths. Das Rindergemüt Hoffmanns war im Grunde viel zu harmlos zur Satire, und gerade seine „Unpolitischen“ Lieder zeigen, wieviel die Deutschen der vierziger Jahre noch zu lernen hatten, um Politiker zu werden. Der Wind von Hoffmanns Leidenschaft hat nur so viel Atem, um dem deutschen Michel die Spitze der Zipfelmütze von einem Ohr aufz andere zu wehen. Es ist viel Biedermeiertum in diesen Versen. Sogar die von U. Grün sind schärfer, ätzender, rücksichtsloser. Hoffmann reicht selten über den politischen Bänkefänger empor, der die Bürger in der Kneipe ein paar Stunden unterhält und erregt. Aber dann gehen sie nach Hause, ziehen die Schlafmütze wieder über die Ohren und lassen den Kaiser einen guten Mann und die Freiheit eine gute Frau sein. Es ist alles nur Sturm im Glase Wasser. Der Blick fürs Große, Ganze fehlt ihm und vor allem die Erkenntnis des Weges, der dazu führen könnte. So löst sich schließlich das ganze Feuer politischer Entrüstung in einen Schwarm von matten Funken auf, die erlöschend zur dunkeln Erde sinken. Bloße Randglossen, triviale Wortwitze und billige Späße, die mehr angenehm kitzeln als stechen und verwunden. So, wenn er über die Mucker loszieht:

Es hat die Welt wohl ihre Mucken,
Doch leider ihre Mucker auch;
Die Mucken könntest du verschlucken,
Vom Mucker plakte dir der Bauch.

Doch wär' ein Staatsbauch mir beschieden,
 O weh der armen Muckerschar!
 Rein einz'ger Mucker blieb' in Frieden,
 Ich fräße sie mit Haut und Haar.

Ober wenn er das Gedicht auf die beiden Strauße, David Fried-
 rich, den Theologen, und Johann, den Opernkomponisten, schließt
 mit dem Witz:

Die Zeit hat einen Straußenmagen,
 Wird auch den Doktor Strauß verdaun.

Wie mußte ein System bar sein alles Lebens, wenn es den Ver-
 fasser solcher Treuherzigkeiten in einem hochnotpeinlichen Gericht mit
 Amtsentsetzung maßregeln konnte! Wie gutmütig ein Volk, das
 solche Späße als Satiren empfand! Fürwahr, das Angriffssignal
 des Schwaben Georg Herwegh tönte gellender als das des Han-
 noveraners Hoffmann von Fallersleben.

Herwegh fehlte durchaus das schwere Gepäc eines wissenschaft-
 lichen Berufes, das Hoffmann bei allem Vagantentum etwas Be-
 hähiges und Gediegen-Bürgerliches gab. Er war ganz Bewegung,
 nur auf den Augenblick gestellt, revolutionär, explosiv, wenigstens
 in seiner Jugend, in der einzig er als Dichter lebendig war. Sein
 Schulsack barg nur ein Häuflein flüchtig zusammengeraffter Allge-
 meinbegriffe. Es stand auch nicht hinter ihm, wie hinter Hoffmann,
 ein ganzes Volkstum, dessen Geschichte und Reichtum ihn für den
 Freiheitskampf begeistert hätte. Er hatte nicht persönlich zu leiden
 um seines Kampfes willen, sondern er kämpfte um seines persön-
 lichen Leidens willen. Sein Leiden aber durch den Staat war im
 Grunde ein Leiden um sein Ich, nicht ein Leiden für das Ganze.
 Und darum sank das Feuer auch rasch wieder in sich zusammen,
 nachdem sein Ich sinnlich-materiell befriedigt war. Schon bald nach
 seinem fünfundzwanzigsten Jahr verfiel er einer geistigen Verfettung,
 deren Anlaß seine Heirat mit der reichen Berliner Kaufmannstochter
 Emma Siegmund, deren tiefere Ursache die innere Leere war.

Sein Name klingt nicht schwäbisch — die Familie soll skandi-
 navischer Herkunft sein — und man muß sich stets aufs neue darauf
 besinnen, daß er ein Schwabe war; denn er hat nichts von jener
 Gründlichkeit und Festigkeit, die gerade die besten Schwaben aus-
 zeichnet. 1817 zu Stuttgart geboren, hatte der nervöse Sohn eines
 wenig bemittelten Gastwirtes im Seminar Maulbronn einen Platz
 erhalten, um sich hier zum Studium der Theologie vorzubereiten.

Dann folgte die Aufnahme ins Stift zu Tübingen. In Maulbronn hatte er sich unter die strenge Ordnung gebückt, im Stift wurde er rebellisch. Da lernte er die Ideen der Burschenschaft kennen, da wurden durch die Vorlesungen von Ferdinand Christian Baur und durch D. Fr. Strauß' Leben Jesu (1835) seine religiösen Ansichten umgefrempt. Dazu kam die Lektüre Börnes und anderer jungdeutscher Schriftsteller. Der ganze Haufe der Emanzipationsideen, die die dreißiger Jahre durchschwirrten, drang in seinen Kopf und erzeugte eine stürmische Gärung. Bald kam es zum Zusammenstoß mit der Anstaltsleitung. Er wurde aus dem Stift ausgewiesen, gab die ihm aufgezwungene Theologie auf, ging, auf dem Umweg über die Juristerei, zur Schriftstellerei über und ließ sich in Stuttgart nieder. August Lewald, für dessen Zeitschrift „Europa“ er damals arbeitete, schildert ihn als einen hochaufgeschossenen, bleichen Menschen, mit straff herabhängendem Haare, brennenden, schwärmerischen Augen; in seinem Gang lag etwas Schwebendes, Schwankendes; stundenlang saß er Lewald gegenüber, ohne ein Wort zu sprechen. Undern fiel er durch sein genial-fremdartiges Gebaren auf.

Eine Unbesonnenheit trieb ihn aus Stuttgart fort: er war durch besondere Verfügung des Königs vom Militärdienste beurlaubt worden. Aber als er sich einst auf einem Ball zu erregten Beleidigungen gegen den Offiziersstand hinreißen ließ, wurde der Urlaub aufgehoben. Nun floh er in die Schweiz. In dem Grenzdorte Emmishofen im Kanton Thurgau schrieb er für die „Deutsche Volkshalle“, ein Demokratenblatt, schöngeistige und politische Artikel im Stil Börnes, aber ohne dessen Geistesstärke. Dann ging er — 1840 — nach Zürich, wo August Follen in seiner „Kaiserburg“ auch ihm hochherzige Gastfreundschaft gewährte. Da schrieb er sein berühmtes Buch: „Gedichte eines Lebendigen“, deren erster Teil in Follens und Fröbels literarischem Comptoir in Zürich und Winterthur 1841, der zweite 1843 erschien. Dazwischen fällt der Hauptcoup dieses an Theatralik nicht armen Lebens: die Reise nach Deutschland. Er unternahm sie als literarischer Commis voyageur des im Fröbelschen Verlage erscheinenden „Deutschen Boten aus der Schweiz“, aber doch wohl noch mehr, um den Ruhm zu ernten, den seine Gedichte gesät. Auf langsamer Diagonalfahrt ging es bis Königsberg. Überall wurden Huldigungen in Empfang genommen und an rauschenden Festessen tönende Reden getauscht. In Berlin empfing ihn sogar Friedrich Wilhelm IV., den, selber ein Romantiker, die gleißende

Romantik Herweghs aus der Ferne lockte. Aber der neue Marquis Posa hatte noch weniger Erfolg als der Schillersche. „Das Königtum ist tot, maustot für mich“, ruhmredete Herwegh in Königsberg nach der Audienz. Der König aber quittierte den Besuch durch das Verbot des „Deutschen Boten“ und, wie Herwegh darauf zu einem törichten und unverschämten Offenen Brief an den König sich hinreißen ließ, mit Herweghs Ausweisung aus Preußen. Erst die Audienz, dann die Kriegserklärung — auch Herweghs Freunde schützten den Kopf über diese Politik des Pendels, und selbst in den Kreisen der Liberalen ertönte der Ruf „Herr, weg mit dir!“ Er aber hüllte sich trotzig in den weißen Mantel des Märtyrers und war zufrieden, wenigstens sein leibliches Ich durch seine Verlobung mit Emma Siegmund sichergestellt zu haben.

In Literatur und Politik aber war seine Rolle ausgespielt. Aus Zürich wies ihn die damals konservative Regierung wegen seiner Einmischung in die einheimischen politischen Handel aus. In Piestal im Kanton Baselland gab man ihm das Bürgerrecht. Ihn aber zog es aus der kleinen Schweiz in die Hauptstadt der Welt, Paris, wo er sich mit seiner Gattin 1843 niederließ. 1848 hat er als politischer Führer der aus deutschen Handwerksgesellen bestehenden demokratischen Legion, die die Revolution in Baden stützen sollte, noch einmal von sich reden gemacht. Aber nur durch den unglaublichen Mangel an politischer Klugheit, den er an den Tag legte, und durch seine angebliche Flucht aus dem Treffen bei Niederdossenbach unter dem Spritzleder des Bauernwagens, den seine Gattin kutschierte. In Lichenthal bei Baden-Baden starb er 1875, unveröhnt mit der Bismarckschen Politik und den öffentlichen Zuständen in Deutschland.

Man müßte auch Herwegh um seiner ausgebreiteten Belesenheit, des literarisch-gedanklichen Ursprungs seiner Dichtung, seiner Weltfremdheit und seiner Formbegabung willen unter die forcierten Talente stellen, gebrähe ihm nicht der rastlose und ernsthafte Fleiß, durch den sich das forcierte Talent zum Genie emporzuschrauben sucht. So dankt er seinen Ruhm mehr seiner Zeit als sich selber. Wie es Pflanzensamen gibt, die, mit Flugvorrichtungen versehen, aber ohne eigene Flugkraft, durch den Wind über Land getragen werden, so verbreitete der Sturm der Zeit seine Lieder und seinen Ruhm. Er galt als Herold der Freiheit und war doch nur der Bahnbrecher seines eigenen eiteln Ich. In allen Zusammenstößen seines Lebens handelte es sich niemals um grundsätzliche und not-

wenbige Kämpfe gegen eine zu eng und starr gewordene Regierungs- und Gesellschaftsform, sondern um Ausbrüche eines ungezügelten und hochfahrenden Temperaments, die auch die freieste Staats- und Gesellschaftsform nicht ungeahndet hätte hinnehmen dürfen. Schillers Flucht aus Stuttgart machte die unerträgliche Despotie des Herzogs notwendig; die Herweghs wurde durch Maßlosigkeit und Angst vor Bestrafung veranlaßt. Sein Freiheitsideal war nicht die demokratische Gleichordnung aller Bürger nach Rechten und Pflichten, sondern der Individualismus, wie ihn die Jungdeutschen verkündigt. Der Dichter, der Ästhet, ist ihm wichtiger als der Bürger. Der Staat besteht immer nur *faute de mieux*. „Auch der beste Staat“, erklärt er in dem Volkshalle-Artikel über Platens Lieder und Romanzen, „hat für den Einzelmenschen erdrückende Institutionen, und solange es Dichter gibt, haben sich dieselben in Opposition gestellt mit den Satzungen der Politik. . . Die Subjektivität wird ewig Protest einlegen gegen jegliche Beengung durch die Objektivität. Mit dem ersten Dichter wurde der erste Protestant geboren; schon Homer war ein Protestant.“ Und am Schlusse des Artikels „Dichter und Staat“ — schon die Reihenfolge der Begriffe ist bezeichnend — heißt es: „Löse sich im Staate auf, was da will, das Genie wird ewig seine eigenen Bahnen gehen.“ Darum bleiben auch seine politischen Ideen sehr unbestimmt. Im ersten Teil der „Gedichte eines Lebendigen“ schwärmt er für ein mittelalterliches Kaiserreich, im zweiten für eine Weltrepublik mit sozialistischem Einschlag. Später treten die kommunistischen Ideen noch stärker hervor, was ihn aber nicht hinderte, persönlich recht bequem zu leben. So kann man wohl sagen: er wurde in die Rolle des Freiheitsängers nur dadurch hineingedrängt, daß er nicht auf oder an einem Throne geboren wurde.

An Wirklichkeitsinn gebrach es ihm überhaupt. Realismus bedeutet bei Herwegh nicht ernsthafte Auseinandersetzung mit dem ursprünglichen Stoffe der Wirklichkeit, wie für jeden echten Realisten, sondern ein intellektuelles Aufgreifen und Mitbesprechen der auf den Realismus als Weltanschauung zugerichteten Zeitideen. Er geht nicht vom schöpferischen Leben, sondern vom geschaffenen Wissen aus. „Es ist noch selten einem Poeten im Himmel der Abstraktion so wohl zu Mute gewesen wie mir“, schrieb er Prutz am 8. April 1842. Darum ist Weltanschauung ihm ein bloßer Begriff des Verstandes. Aber auch der logischen Verarbeitung der Weltanschauungsbegriffe gebrach jegliche Gründlichkeit. Der Denker, dem er sich am meisten

verwandt fühlte, war Ludwig Feuerbach. Seine Einwirkung hatten Strauß und Baur vorbereitet. Sie setzt etwa 1839 ein. Im Herbst 1840 kannte er Feuerbachs 1830 erschienene „Gedanken über Tod und Unsterblichkeit“. Was für eine tiefe Umwälzung hat die nähere Bekanntschaft mit Feuerbach in Gottfried Keller hervorgerufen! Erst das Bekenntnis zu dessen naturalistischer Weltanschauung entband Kellers episches Schaffen und bildete seinen künstlerischen Stil. Bei Herwegh hört man nichts von Kampf und Erschütterung des geistig-sittlichen Selbst durch den Materialismus. Er war ihm nicht Erlebnis; er blieb völlig an der Oberfläche seines Wesens, wenn man sich so ausdrücken kann bei einem Menschen, der nur Oberfläche ist. Er war reiner Bestandteil seines Verstandes und Gedächtnisses, flüchtig aufgegriffen, wie er alles aufgriff, was an Zeitideen in seinen Gesichtskreis kam.

Und weil ihm das Erlebnis fehlte, so fand er auch als Dichter keinen neuen Ton. Seine Form, glänzend, blendend, berauschend, war nicht aus dem Schoß einer eigenen Persönlichkeit geboren. Sie ist nicht organische Gestaltungskraft, sondern gleißender Mantel, den Zeitideen umgeworfen, in prachtvolle Falten gelegt, rauschend im Sturme der revolutionären Bewegung. Ein natürliches Sprachtalent war ihm eigen. Er schulte es vor allem an Platen, dessen 1839 erschienene Polenlieder er in einer „Rettung“ in der „Volksballe“ das Herrlichste nennt, was je auf dem Grabe von Helden gesungen wurde. Der Demokrat fühlte sich innerlichst dem Grafen verwandt, indem er ihn als einen Individualisten pries. Von dem wahren Wesen Platens hatte er keine Ahnung.

Herweghs Mathematiklehrer im Seminar soll einmal zu dem Schüler gesagt haben: „Herwegh, Sie dichtet z'vil und denket z'wenig.“ Man fühlt sich immer wieder an das Wort erinnert, wenn man sieht, wie Herwegh seine Gedichte macht. Schon von dem Dichten des Jünglings bezeugt Lewald: „Jeder Gegenstand, jeder Vorfall ward in seiner Anschauung zum Gedicht; ich hatte noch nie das Beispiel einer solchen Fruchtbarkeit erfahren.“ Er konnte das nur, weil Dichten für ihn nicht die Hervorbringung eines neuen geistigen Lebewesens war, sondern ein virtuosos Aussprechen der Zeitideen in bereitliegenden Sprachformen. Er mußte und konnte nichts in sich wachsen und reifen lassen, er nahm es ein und gab es im nächsten Augenblick als fertiges Gedicht von sich.

Aber gerade das war es, was die Zeit brauchte. Die ungestüme

Aktualität. Man spürt noch heute den feurigen Atem. In den „Gedichten eines Lebendigen“ spiegelt sich das Kampfgetümmel wie in blitzenden Harnischplatten. Freiheit, Leben, Tag, Augenblick schmettert jede Zeile. Eine Absage „An den Verstorbenen“, d. h. an den Fürsten Büdler-Muskau, den Verfasser der „Briefe eines Verstorbenen“, eröffnet sie. Herweghs brausender Jugendmut will nichts mehr wissen von dem müden Skeptizismus des liberalisierenden Edelmannes, des „toten Ritters“:

Ich steh' nicht bei dem Troste,
Der räuchernd vor dir schweigt,
Weil du ein Herz für Rossie
Und fürs Kamel gezeigt;
Baschfire oder Mandschu —
Was schiert mich deine Welt?
Ich schleudre meinen Handschuh
Dir in dein ödes Zelt.

So tritt die politische Bejahung der vierziger Jahre dem Pessimismus der dreißiger entgegen. Dann sprengen wie rauschende Reitergeschwader die Zeitideen und -geschehnisse an uns vorüber, weit in die morgenrötlichen Gefilde der Zukunft. Die Jubelbotschaft von Arnolds Wiedereinsetzung wird verkündet, dem Vaterland Treue geschworen, der Freiheit zugejuchzt, Gutenberg gepriesen (man beging 1840 die Vierhundertjahrfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst als ein Fest geistiger Befreiung), Götten verherrlicht, gegen die Tyrannen gewettert. Hageldicht sausen die Hiebe, gar mancher ins Blaue, was tut's in der Hitze des Kampfes? Das Streiten an sich ist etwas Schönes, und wie prächtig ist es, wenn die bunten Uniformen fliegen und die Sonne in den zuckenden Klingen blizt! Wer wird, in der Hitze des Getümmels, in die auch der Zuschauer hineingerissen wird, noch unterscheiden wollen, wieviel Hiebe blind sind, ob Herzblut oder rote Schminke die Wange herunterrieselt und ob das Kampfgeschrei aus einem vollen oder leeren Herzen kommt?

Aber wer dem Getümmel entrückt ist, muß und darf fühlbarer richten. Und er wird in den glänzenden Versen Herweghs jenes männliche Mark und jene echte Kampfeswucht vermissen, wodurch die politischen Gedichte eines Arnolds, Uhlands, Freiligraths und Keller für alle Zeiten feststehen, ob auch die geschichtlichen Anlässe, die sie ins Leben gerufen, längst versunken. Gewiß, die politische Phrasik kann der weitausladenden Gebärde der Rhetorik nicht entbehren; der Dichter ist ein Redner, der hoch vor einer Menge steht; er muß

stark und laut sprechen, ja schreien. Aber wir müssen den Gehalt einer geschlossenen Persönlichkeit auch in dem lautesten Wort beben hören. Es muß Stahl, nicht Blech sein, was tönt.

In Herweghs Gedichten aber tönt viel Blech von Theaterrüstungen, und seine glänzendsten Verse sind oft nur gleißende Gehaltlosigkeiten. Zieht man die Zeitschlagworte und -ideen ab, wie gähnt uns aus ihnen eine entsetzliche Ode entgegen! Und was als Seele des Dichters übrigbleibt, ist ein schwungloser und eitler Philister. Wie versagt, wo ihn nicht der Sturm der Zeitbewegung trägt, seine Gefühlskraft! Wie schleicht sie kläglich an den Krücken einer erlogenen Sentimentalität einher! Zu den gepriesensten Stücken der „Gedichte eines Lebendigen“ gehören die „Strophen aus der Fremde“. Vor allem das zweite Gedicht:

Ich möchte hingehn wie das Abendrot
Und wie der Tag in seinen letzten Gluthen —
O leichter, sanfter, ungefühlter Tod!
Mich in den Schoß des Ewigen verbluten.
Ich möchte hingehn wie der heitre Stern,
Im vollsten Glanz, in ungeschwächtem Blinken;
So stille und so schmerzlos möchte gern
Ich in des Himmels blaue Tiefen sinken.

Am Abendrot und Stern reihen sich der Blume Duft, der Tau im Thal, der bange Ton einer Harfe. Dann bekennt der Dichter:

Du wirst nicht hingehn wie das Abendrot,
Du wirst nicht stille wie der Stern versinken,
Du stirbst nicht einer Blume leichten Tod,
Rein Morgenstrahl wird deine Seele trinken.
Wohl wirst du hingehn, hingehn ohne Spur,
Doch wird das Elend deine Kraft erst schwächen,
Sanft stirbt es einzig sich in der Natur,
Das arme Menschenherz muß stückweis brechen.

Auch das lyrische Gedicht ist nicht der Logik bar, die nicht ein verstandesmäßiger, von außen angelegter Maßstab ist, sondern ganz einfach die innere Wahrheit, die Übereinstimmung der dichterischen Anschauung mit den Gesetzen der Wirklichkeit. Wie decken sich z. B. in Goethes „Zueignung“ äußeres Bild und Idee! Wie spricht sich das stürmische Gestammel selbst in seinen wildesten Hymnen mit innerer Notwendigkeit aus! Wie reinlich und genau lebt die Wirklichkeit in Mörikes gefühlstärksten Liedern! Der echte Dichter weiß nichts von sogenannten „poetischen Lizenzen“, wenn man darunter

Fälschungen der Wirklichkeitswahrheit versteht, und auch die Subjektivität des Lyrikers besteht nicht darin, daß er mit Shakespeares Horen behauptet:

Häßlich soll schön, schön häßlich sein!

Wie innerlich unwahr aber sind nun Herweghs Strophen! Er treibt, um eine Gefühlswirkung zu erzielen, mit Naturbegriffen Taschenspielerkünste:

Ich möchte hingehn wie das Abendrot — —
Mich in den Schoß des Ewigen verbluten.

Man erinnert sich: das Abendbrot ist kein lebendiges Wesen, folglich stirbt es nicht. Hingehn ist doppelsinnig gebraucht.

Ich möchte hingehn wie der heitre Stern — —
So stille und so schmerzlos möchte gern
Ich in des Himmels blaue Tiefen sinken.

Hier ist das Taschenspielerische noch deutlicher. Was heißt „hingehn“? Entweder: untergehen am Morgen. Dann ist es aber nicht = sterben, sondern entspräche nur etwa, in die Sphäre des Menschlichen übertragen, dem Zubettegehen. Oder: untergehen im Sinne von Weltuntergang, Katastrophe eines Himmelskörpers. Dann wäre das „Hingehn“ aber nicht schmerzlos, sondern von einer Unsumme von Leiden begleitet.

So ist auch das Hingehen des Blumenduftes, des Taues, den die Feuer des Morgens trinken, des Tones der Harfe nicht ein Sterben, wie doch Herwegh es faßt, indem er es mit seinem eigenen Tod vergleicht, und unwahr ist der Gegensatz am Schlusse:

Ganzt stirbt es einzig sich in der Natur,
Das arme Menschenherz muß stückweis brechen.

Als ob den Tieren das Sterben eine Bagatelle wäre! Nur ein Dichter, der jegliches Verhältnis zur Natur verloren hatte, konnte diesen sentimentalsten Unsinn schreiben, bei dem der alte Mathematik-lehrer wieder hätte ausrufen können: „Herwegh, Sie dichtet z’vil und denket z’wenig!“

Es gibt zwei Arten, den Inhalt eines lyrischen Gedichtes aufzubauen. Entweder gibt der Dichter einen freien Ablauf seines Fühlens. Oder er läßt uns sein Fühlen durch ein organisch komponiertes äußeres Wirklichkeitsbild schauen. Die erste Art ist eigentliche oder reine Lyrik, die zweite uneigentliche oder episierte und bildhafte Lyrik.

Es ist charakteristisch, wie sich bei Herwegh beide Formtypen umwandeln.

Keine Lyrik zu schaffen, ist nur dem gottbegnadeten Dichter gegeben. Nur er vermag den übersinnlichen Sphärenklang seiner Seele unmittelbar im Wort zu bannen. Gar zu leicht wird aus dem freien Reigen der Gefühlseinheiten die verstandesmäßige Gedankenfolge, die lyrisch durchglühte Reflexionskette. Auch Herwegh gibt Reflexionsketten. Sie sind logische Entwicklung in seinen Sonetten, in denen seine reflexive Richtung, seine Sprachfertigkeit, sein ästhetisches Denken und sein schlagender Witz reinste Wirkungen erzielen, wie auch für ihre Knappheit sein kurzer Atem ausreicht. Gelegentlich gelingen ihm feingeschliffene Stücke, wie jene Selbstcharakteristik: „O lobt euch nur des Westes Schmeichelwehen“, mit der prächtigen, ob auch durch den weiteren Verlauf seines Lebens widerlegten Pointe:

Ich werd' nun einmal wilder mit den Jahren,
Die Leidenschaft ist mein Eltsäwagen,
Und Feuer nur kann mich zum Himmel tragen.

Oder das geistreiche Sonett, in dem er sich mit Uhland auseinandersetzt.

In den längeren Gedichten aber sind die einzelnen Glieder der Kette auseinandergebrochen. Statt innerer Gedankenentwicklung gibt er eine Reihe von Parallelgedanken oder »vorstellungen«, die sehr oft durch anaphorische Einleitung scharf gegeneinander abgeschieden sind. Man kann in den meisten seiner Gedichte, z. B. in dem berühmten „Jacta est alea!“ die Strophen einfach so oder so umstellen, ohne daß die innere Entwicklung irgendwie gestört würde, weil keine da ist. Das Kompositionsgezet ist die rhetorische Figur der Anaphora.

Und so auch, wo Herwegh episierte Lyrik gibt. Auch da begnügt er sich, statt organisches Geschehen zu zeigen, gleich einem schlechten Dramatiker Bilder aneinanderzureihen. In dem „Reiterlied“, einem seiner besten Gedichte, besteht der Inhalt nur in einer Situation: ein Trupp Reiter hält nach nachtlangem Ritt vor dem Wirtshaus und nimmt einen Trunk vor der Schlacht. Die Ausfüllung dieses Rahmens geschieht anaphorisch. Der Reiter trinkt mehrere Schlücke. Den ersten bringt er dem Vaterland, den zweiten der Freiheit, den Rest dem Römischen Reich; für das Liebchen reicht's nicht mehr. Strophenform und Refrain als Epiphora grenzen die

einzelnen Bilder gegeneinander ab. Ebenso ist der Aufbau des Geschehens im „Gang um Mitternacht“. Der Dichter wandert um Mitternacht durch die Stadt. Die erste Strophe schildert die äußere Situation, die zweite das Innere des Wanderers. Dann, indem er von Gasse zu Gasse schreitet, reiht Bild sich an Bild: Kerker, Palast, Armenhütte, Haus des Liebchens. Darauf die Schlußbetrachtung. Die einzelnen Bilder sind wieder in ihrem anaphorischen Charakter durch den Refrain gekennzeichnet.

Herweghs sprachliche Darstellungskunst ist im eigentlichen Sinne glänzend. Nur ist der Glanz mehr Firnis als inneres Feuer. Er wirkt an der Oberfläche, nicht aus der Tiefe. Seine Strophenformen sind nicht lyrisch, sondern rhetorisch. Nicht melodiose Gefühlseinheiten, sondern Vorstellungsbündel durch Versmaß und Reim zu packendster Augenblickswirkung gesteigert. Sie singen nicht, wie etwa die Mörikes, sie deklamieren. So die des „Morgenrufes“:

Die Lerche war's, nicht die Nachtigall,
Die eben am Himmel geschlagen:
Schon schwingt er sich auf, der Sonnenball,
Vom Winde des Morgens getragen.
Der Tag, der Tag ist erwacht!
Die Nacht,
Die Nacht soll blutig berenden. —
Heraus, wer aus ewige Licht noch glaubt!
Ihr Schläfer, die Rosen der Liebe vom Haupt,
Und ein flammendes Schwert um die Lenden!

Das schmettert wie Trompeten. Und das ganze Orchester rhetorischer Sprachmittel fällt begleitend ein, jedes Instrument an seinem Platz. Die Antithese: der Tag, die Nacht. Die Metapher: die Rosen der Liebe. Die emphatische Wiederholung: der Tag, der Tag. Die vollen Reime spielen die Geigen. Dann wieder läßt der Wiß sein gellen des Pfeifen oder der Zorn seine Paukenschläge hineintönen. Die Bilder sind selten neu, manche Vorstellungen darf man nicht auf ihre Wahrheit prüfen („Der Sonnenball, vom Winde des Morgens getragen!“); aber was tat's? das Stück wirkt. Es soll ja nicht Kammermusik sein, sondern Promenadenkonzert mit kräftigen Schlagern vor einem leicht erreglichen und gar nicht kritischen Publikum.

Herweghs „Gedichte eines Lebendigen“ haben diese Wirkung reichlich getan. Keine andere Gedichtsammlung hat damals so unmittelsamen und breiten Erfolg gehabt. Auflage um Auflage folgte, und für kurze Zeit war er der Held des Tages.

Wie Herwegh, vergaß auch Franz Dingelstedt nie, daß man von der Freiheit allein nicht leben kann. Auch er wußte den Freiheitskämpfer mit dem Weltmann wohl in sich zu vereinen. 1814 in Oberhessen geboren, war er zuerst Gymnasiallehrer in Kassel und Fulda. Als Korrespondent der Allgemeinen Zeitung erwarb er sich in Paris gesellschaftlichen Schiffs und fühle Sachlichkeit im Urteil über Menschen und Dinge. Reisen nach London, Holland und Belgien vervollständigten die Weltbildung. Dann, nachdem so durch die Journalistik die Brücke zu den Mächten des Staates geschlagen war, ließ er sich vom König von Württemberg 1843 zum Hofrat ernennen. Es war die erste Sprosse der Leiter, auf der er nach 1848 Theaterintendant in München, Weimar und Wien wurde, den Adel und zuletzt den Freiherrnstand erhielt, so daß man unter der mit Orden geschmückten Brust recht wenig mehr von dem Herzschlage des ehemaligen Oppositionsmannes spürte. 1881 starb er.

Und doch ist es unrecht, ihn mit dürrer Worte charakterlos zu nennen. Er beurteilte die Dinge nur klüger, fühler, sachlicher, nüchterner als etwa Herwegh und war von Natur nicht zum Ultra geschaffen. Denn er war kein Lyriker, sondern ein Satiriker. Nicht das Gefühl, der Verstand leitete ihn. Er gab seinem Wesen etwas Trockenes, aber er bewahrte ihn auch vor dem Schicksal eines Herwegh, nach der Jugend an dem toten Strand einer schmollenden Abseitsstellung festzufahren.

In die Reihe der politischen Dichter trat er mit seinem „Osterwort aus Kurhessen, im Schloßhofs zu Marburg“ (1840) ein, worin er, im Stile Grüns, einen politischen Märtyrer, den wegen Teilnahme an dem Sturm auf die Frankfurter Hauptwache in Marburg eingekerkerten Silvester Jordan, verherrlichte. 1842 folgten dann die berühmten „Lieder eines kosmopolitischen Nachtwächters“. Aber nur die erste Abteilung „Nachtwächters Stilleben“ hält die Titelvorstellung fest. Das Einleitungsgebidt schildert, wie der Nachtwächter seinen Gang durch die vormärzliche Stadt antritt. Seine Worte, hervorwachsend aus dem alten Nachtwächterliede: „Hört, ihr Herrn, und laßt euch sagen“, dessen Verse der einzelnen Strophen schließen, schildern mit reichem Doppelsinn die schlaftrunkene und ruheseelige Zeit:

Schnarcht ruhig fort in euren Nestern
Und habt auf mein Gekreisch nicht acht!
Die Welt ist akkurat wie gestern,
Die Nacht so schwarz wie alle Nacht.

Auf welche Zeit, will niemand wissen,
 Es' gibt keine Zeit in unsren Tagen,
 Duckt euch nur in die warmen Kissen,
 Die Glocke, die hat nichts geschlagen!
 Laß keiner sich im Schlaf berücken
 Vom (vulgo Zeitgeist) Antichrist,
 Und sollte wen ein Alplein brücken,
 Dankt Gott, daß es nichts Argres ist.
 Das Murren, Meistern, Zerrn und Zanken,
 Das Träumen tut es freilich nicht,
 Drum schluckt sie runter die Gedanken,
 Bewahrt das Feuer und das Licht!

Daran reihen sich, vom Nachtwächter auf seinem Gange ergriffen, Genrebilder aus dem Leben des Vormärz: die Schildwache vor dem Kerker; der Dom; ein Ball der Vornehmen; der Minister, dessen Kutsche stundenlang in der Nacht wartet; das Sterben eines Armen; der Poet; die Dirne. . . .

In der zweiten Abteilung: „Nachtwächters Weltgang“, dehnt sich die Wanderung durch die Hauptstädte des Deutschen Bundes aus. Frankfurt, München, Hannover, Berlin, Wien usw. werden in einzelnen „Stationen“ besucht. In scharf pointierten und geistreichen Bildern werden die öffentlichen Zustände in den einzelnen Ländern und Städten mit beißender Ironie und manchmal überaus glücklich charakterisiert. Es ist die Art Anastasius Grün's, nicht die Herwegh's; Wig, nicht Rhetorik. Nicht ein schwirrender Pfeilregen, zielloß ins Blaue gesandt, sondern ein genau bemessenes und sicheres Schneiden und Stechen. Nur alles viel schärfer, sicherer und böshafter als bei Grün. Wie klar, fest und sauber ist zum Beispiel das Bild des deutschen Bundestagshauses in Frankfurt umrissen:

Schlenderte eines Tags verlassen
 Umher in der Eschenheimer Gassen,
 Und trat in einen Hof, darinnen stand
 Ein Österreicher, Musket' in der Hand.

Seh' mir die Treppen, Höfe, Gänge,
 Der besäubten Fenster Menge
 Recht neugierig und teilnehmend an,
 Just wie nur ein Fremder gaffen kann.

Kommt aus dem Haus mit leisen, raschen
 Schritten ein Mann mit Akten in den Taschen,
 Den frag' ich mit einem Gruße frank und frei:
 Was das für ein großes Haus hier sei?

Das Männlein blinzelt durch seine Brille
 Mich an und hustet nach langer Stille:
 Ihnen das zu sagen, bin ich nicht kompetent;
 Sprach's, ging, machte sein Kompliment.

Nun hab' ich's gewußt, woran ich gewesen,
 Der Österreicher aber, ohne viel Federlesen,
 Kommt auf mich zu und fragt mich grob,
 Was ich hier in dem Hause zu suchen hob'?

Gott sei Dank, hier hab' ich nichts zu suchen,
 Da sing der Holter an zu fluchen:
 Dann gehn's Ihrer Wege als guter Christ,
 Sehn ja, daß hier nichts zu finden ist.

Die „Lieder eines kosmopolitischen Nachtwächters“ hatte der revolutionäre Verlag von Hoffmann & Campe in Hamburg in seine Obhut genommen. In den 1845 erschienenen, mit dem Cottaschen Greifen gezierten Gedichten gibt sich Dingelstedt wesentlich zahmer. Vergessen ist jene Schlußwendung in Herweghs „Reiterlied“, daß für das Liebchen im Glase des Freiheitskämpfers kein Schluck mehr sei. Liebeslieder, zum Teil sehr minniglich blümchenhafte, wie sie Geibel schuf, sind eingelegt. Wo sich Politisches zum Wort meldet, da gibt es sich vor allem als heiße Liebe zum Vaterlande. So in dem langen Gedicht „Die Flüchtlinge“. Ein halbes Duzend politische Vertriebene aus verschiedenen Ländern — „ein Häuflein Spreu, vom Schicksalswind Auf Einen Mist geblasen“ — sitzen beisammen. Jeder erzählt von seinem Lose und klagt sein Vaterland an und ruft Jeter auf es. Nur der Deutsche nicht:

Das wolle Gott im Himmel nicht,
 Daß solches je geschehe!
 Nein! Wer mit deutscher Zunge spricht,
 Ruft Deutschland niemals Wehe!
 Und wenn ich sie, die mich verstieß,
 Nie wiedersehen werde,
 Mein leht' Gebet und Wort bleibt dies:
 Gott schük' die deutsche Erde!

Nach 1848 trug der Weltmann vollends den Sieg über den politischen Oppositionsmann davon. In der Sammlung „Nacht und Morgen“ (1851) spottet er über die phillisterhafte Forderung, alle „Titel ohne Amt“ aufzuheben, und widmet den Debatten des deutschen Parlamentes böse Xenien. Die politische Gesinnung ist verloren, und aus dem überzeugungstüchtigen Dichter ist ein bloßer

Bekrittler des öffentlichen Lebens geworden, der selbst das billigste Mittel, die Parodierung bekannter Gedichte, nicht scheut, wenn es gilt, Ubelstände oder Torheiten lächerlich zu machen.

Genau die entgegengesetzte Entwicklung hat Ferdinand Freiligrath durchlaufen: die Gunst eines Königs, die ihm seine ersten Gedichte eingetragen, warf er hin um der Liebe des Volkes willen. In ihm ist die Forderung von Immermanns *Wilhelmi*: „Lege den Gehalt einer Gesinnung auch in das kleinste Tun!“ am reinsten erfüllt. Wieviel von der problematischen Gehalt- und Haltlosigkeit und der müden Zersahrenheit der dreißiger Jahre steckt auch noch in Anastasius Grün wie in Hoffmann von Fallersleben, in Herwegh wie in Dingelstedt! In Freiligrath tritt uns zum ersten Male der Dichter gegenüber, der mit beiden Füßen auf dem Boden des wirklichen Lebens steht und der das Gesetz seines Wirkens nicht aus der blauen Luft, sondern von der braunen Erde empfängt. Er wußte, daß sich die Sachen hart im Raume stoßen. Er rechnete damit. Er zog, wo es nötig war, für sich selber daraus die Folgen und scheute, um für sich und die Seinen das Brot zu erwerben, auch vor trockenster Arbeit des Kaufmanns nicht zurück. Er hatte, wie der Wilhelm Meister der „Wanderjahre“, das Gebot des Tages erfaßt und einen bürgerlichen Beruf ergriffen. Durch fremden Willen zuerst. Nachher hielt er mit eigenem daran fest. Denn die ehrliche Arbeit des bürgerlichen Berufsmanns stand ihm höher als das glänzende Elend oder die Gehezktheit des mittellosen Schriftstellers. Indem er sich so opferte, gewann er im höheren Sinne sich selber und erfuhr er den Segen aller Naturhaftigkeit: er wurde eine Persönlichkeit, die aus ihrer eigenen, erdgeborenen Überzeugung lebte, nicht wie die Skeptiker der dreißiger Jahre, aus den Meinungen und Gedanken der anderen. Er war eine ganz untheoretische Natur, nicht dem Wissen und der Reflexion, sondern dem Leben zugewendet. Als er seine erste Gedichtsammlung herausgab und Lob und Tadel sich regte, schrieb er Immermann: „Wenn mich etwas zu einem größeren Gedichte aufzufrischen imstande wäre, so wär' es weniger, wie ich glaube, das Nachholen dessen, was ich früher auf dem Gebiete der Wissenschaft und der Kunst versäumt habe, als vielmehr, für ein paar Jahre wenigstens, ein rasches, in wilden Pulsschlägen hinstürmendes Leben, ein glühendes Erfassen der Welt und ihrer Erscheinungen, etwa eine Studienreise aufs Mittelmeer oder über den Ozean.“

Daher gibt es in seinem Leben eigentlich keine Probleme im

Sinne von Fragen, die aus dem Geistigen stammen. Weltanschauungskämpfe haben niemals sein Inneres aufgepeitscht. Er war zu einfach, zu notwendig für derartige innere Spaltungen. Wo Fragen in seinem Leben auftauchen, stammen sie aus dem Bereiche nicht des Gedankenhaften, sondern des Wirklichen: sie betreffen das Verhältnis des Liebenden zur Geliebten, des Mannes zu den politischen Aufgaben der Zeit. Und da sie mit Aufbietung der ganzen Persönlichkeit und ihres Lebensglückes durchgelebt, nicht bloß mit der Reflexion durchgedacht werden, so werden sie zu eigentlichen Krisen. Katastrophen seiner ganzen Existenz.

Sein Leben erhält so einen einfachen und großformigen Zugschnitt. Und zugleich kommt etwas Symbolisches hinein, wie es überall da auftritt, wo wirkliches Leben tief und wesenhaft erfaßt wird. Es steckt viel von dem Leben des deutschen Volkes seiner Zeit darin. Die träumerische, europamüde Phantastik der dreißiger Jahre, die politische Explosion der vierziger, die reaktionäre Lähmung der fünfziger Jahre. All das schneidet sich in sein Leben ein, alles hilft er selber prägen, und nach den kriegerischen Auseinandersetzungen der sechziger Jahre wird der Triumph seines Volkes sein eigenes Glück und sein später Sieg.

1810 in Detmold als Kind eines tüchtigen Lehrers geboren, füllt er seine Phantasie schon im achten Jahre mit Vorstellungen fremder Länder und mit Bildern aus dem Naturleben. Bis tief in die Nacht hinein verschlingt er die Schilderungen der Abenteuer von Seefahrern und Entdeckern. So machte er die beginnenden Wanderjahre seines Volkes wenigstens in der Phantasie mit. Es mag seinem aus Stoffliche und Positive gerichteten Geiste darum nicht allzu schweren Kampf bereitet haben, als der Vater ihn in seinem fünfzehnten Jahre in eine Kaufmannslehre bei seinem Oheim in Soest steckte. In dessen Geschäfte, das auch Verkehr mit Seeplätzen unterhielt und Kolonialwaren importierte, lief wenigstens ein Fädchen von dem vielverschlungenen Gewebe des Handelsverkehrs der Welt durch die Finger des jungen Dichters, und je eintöniger und geisttötender sein Beruf war, um so freier und glühender mochte seine Phantasie sich die rätselhafte Ferne ausmalen, deren aromatische Erzeugnisse um ihn dufteten. Bereits begann er in schwelgerischem Dichten deutsche Verse mit den bunten Farben geträumter Fernen zu maskieren. Byrons Bilder orientalischen Lebens, Victor Hugos 1829 erschienene Gedichtsammlung „Les Orientales“ gossen siedend-

des Öl in die Flammen. Noch näher, leibhafter rückte ihm die rätselvolle Ferne, als er 1832 in Amsterdam in Stelle trat. Das rauschende Meer, im Hafen die ein- und abfahrenden Schiffe, die Menschen und Waren aus aller Welt, das ganze bunte und vielgestaltete Gewimmel lockte seine Phantasie allgewaltig aus dem grauen Kontor und dem engen Stübchen des Kommiss hinaus in die Herrlichkeiten tropischer Länder. 1836 gab er seine Stelle auf. Abenteurerliche Pläne bewegten ihn. Als Sekretär auf einem holländischen Kriegeskutter möchte er die Heringsslotte nach den Schetlandsinseln begleiten; er träumt von einer Reise nach Smyrna, Konstantinopel und Odessa. Es blieb alles Wunsch, der nur seine Phantasie beflügelte und dem Pinsel des Poeten brennende Farben lieh. 1838 gab er seine ersten Gedichte gesammelt heraus. Ihr Erfolg schuf ihm Mut, den Kontorroß — er hatte zuletzt in Barmen gearbeitet — auszuziehen und Schriftsteller zu werden. An die Stelle der Wüstenphantasien trat nun die vaterländische Romantik, der Rhein, seine Sagen, seine Burgen. Und am Rhein oder in seiner Nähe hauste er ein paar Jahre. In St. Goar verlebte er mit Geibel 1843 einen sonnigen Altweibersommer der Romantik. Man wanderte und sang, trank und schwärmte allein oder mit Dichtergenossen, die von nah und fern herbeiströmten. Ein Ehrengeloh von 300 Talern, das ihm der Romantiker Friedrich Wilhelm IV. verliehen, schützte ihn und sein junges Weib Ida Melos vor den größten Sorgen. So schien er, der einmal davon geträumt, das weite Weltmeer zu durchschweifen, nun gänzlich dazu bestimmt, ein zahmer „Süßwasserfisch“ zu werden wie Geibel und vielleicht einmal als Haus- und Hofdichter eines fürstlichen Mäzens zu enden. In die marklosen Träumereien eines pseudoidealistischen und epigonenhaften Poetentums verloren, erklärte er: „Das Reich der Poesie ist nicht von dieser Welt, sie soll im Himmel sein und nicht auf der Erde, und wenn sie auf der Erde ist, so soll sie mindestens zum Himmel deuten.“

Und doch, diese ganze unfruchtbare Romantik waren nur die Glitterwochen des jungen Ruhms und Ehglücks und die Schwärmerei mißleiteter Vaterlandsliebe. Zum Wirklichkeitsmensch war Freiligrath geboren. Immer herrischer forderte ihn die Wirklichkeit für sich, wie sie sich in der politischen Bewegung des Tages gestaltete. Herwegh warf sich zu ihrem Wortführer auf. In dem Gedichte „Aus Spanien“, das aus dem November 1841 stammt, hatte Freiligrath eine Strophe mit den Versen geschlossen:

Der Dichter steht auf einer höhern Warte,
Als auf den Zinnen der Partei.

Dieses Wort griff Herwegh auf, wie ja die Lyrik für ihn Diskussionsorgan für die Ereignisse des Tages war, und beantwortete es mit dem Gedichte „Die Partei“, das 1842 in der Rheinischen Zeitung und im zweiten Teil der „Gedichte eines Lebendigen“ erschien:

Partei! Partei! Wer sollte sie nicht nehmen,
Die noch die Mutter aller Siege war!
Wie mag ein Dichter solch ein Wort versetzen,
Ein Wort, das alles Herrliche gebär?
Nur offen wie ein Mann: Für oder wider?
Und die Parole: Sklave oder frei?
Selbst Götter stiegen vom Olymp hernieder
Und kämpften auf der Zinne der Partei!

„Die Zeit der Harmlosigkeit“, schrieb er, sein Gedicht erläuternd, an Freiligrath, „ist für den Poeten vorüber. . . Sie haben die Wüste und ihre Ungeheuer nicht mehr jenseits des Ozeans zu suchen — Sie haben dieselben vor Augen, der Leviathan sitzt auf der Schwelle Ihres Hauses. Hic Rhodus, hic salta!“

Aber der Wind, der aus Herweghs Versen wehte, war doch nicht stark genug, um Freiligraths Fahrzeug in die Wasser des Liberalismus zu treiben. Die Audienz Herweghs bei dem König von Preußen zeigte ihm die ganze Hohlheit des Freiheitsapostels. „Herweghs Jungenhaftigkeit hat mich schwer geärgert“, schrieb er Levin Schücking. „Diese Buben gebärden sich, als ob sie allein das Heil uns bringen könnten, und tragen nur dazu bei, daß wir ein doppelt Schloß ans Maul kriegen.“ Der Anstoß konnte bei dem Wirklichkeitsmenschen nicht von dem Worte, sondern nur von den Tatsachen kommen. Und er kam.

Bei aller Exotik und Rheinsagenromantik hatte er den Gang der Zeit mit scharfem Auge und empfindlichem Herzen verfolgt. Als 1837 sieben Professoren der Universität Göttingen gegen den Verfassungsbruch des Königs Ernst August protestierten und dafür ihrer Ämter entsetzt wurden, fragte Freiligrath am 8. Mai 1838: „Ob Hölln auch wohl Mailieder gemacht hätte, wenn Anno 1773 sieben Professoren par ordre de Mufti exiliert worden wären? — 's ist eine schwüle Zeit; der Poet steht vereinsamt in ihr, ein überflüssiges Gerät!“ Und er pries Anastasius Grün und Karl Beck, den jüdisch-ungarischen Dichter, glücklich, daß sie „die Interessen der Zeit zu erfassen“ verständen. Das Jahr 1843 wurde für ihn, wie für

seinen späteren Freund Gottfried Keller, das Schicksalsjahr. Noch im Februar hatte er, bei dem Verbote mehrerer Zeitungen und Zeitschriften, erklärt, daß bloß die Eitelkeit, der Egoismus und die Tapzigkeit der radikalen Wortführer die Reaktion in diesem Maße hervorgerufen. Noch fehlten ihm der Kampfesmut und der Glauben an den Sieg. Noch konnte er nur klagen: „Von der Zukunft des Vaterlandes erwart' ich nicht viel. Stidluft oben und Stidluft unten — was soll aus dieser Misere Gutes kommen? Die trüben politischen Wolken, die ihm den Himmel des heiteren Sommers in St. Goar zu verdüstern drohten, konnten Geibel und Levin Schücking noch verschrecken. Dann aber schufen die Verschärfung der Zensur im Spätherbst 1843, der Prozeß der hessischen Regierung gegen Silvester Jordan, der Versuch Preußens, den Rheinlanden das rückwärtliche preußische Strafrecht aufzudrängen und der sich daran anschließende Streit zwischen dem Landtag und der Krone — all diese Zeichen einer Verfinsterung der Zeit schufen in Freiligrath eine wachsende Empörung. Ihre Quelle war nicht vermeintliche oder wirkliche Einengung seiner Person, wie bei Herwegh, sondern die Not des Ganzen. Immer quälender kam ihm seine schiefe Stellung als Pensionär des Königs von Preußen zum Bewußtsein. Er war kein Emanuel Geibel, der „in seiner konservativen Unschuld doch am Ende nur dem rohesten Absolutismus in die Hände arbeitete“. „Ich will meiner Überzeugung gemäß die reine, unzweideutige Stellung einnehmen, nach der meine Ehrlichkeit lechzt, ich schlage dem Fasse den Boden ein. Mag dann daraus entstehen, was da will.“ Nun brach es explosiv aus ihm hervor. Lied um Lied entstand, eins wie das andere feurige Bekenntnisse seines politischen Zornes: „Ich sage Uffah! spucke in die Hand, und ein Lied ist fertig.“ Im Mai 1844 veröffentlichte er die Früchte seiner Umwandlung unter dem Titel „Ein Glaubensbekenntnis“. Dem Vorwort schickte er das kräftige Sprüchlein voraus:

Dem Versteckten offne Frage,
 Das Verstockte frisch in Fluß!
 In die Stidluft dieser Tage
 Dieses Büchleins federn Schuß!

Ehrlich und mutig gab er Aufschluß über seinen Gesinnungswandel. Er hatte recht, wenn er erklärte: das Argste, was man ihm vorzuwerfen habe, werde sich zuletzt vielleicht auf das eine beschränken, daß

er nun doch von jener „höheren Warte“ auf die „Zinnen der Parthei“ herabgestiegen sei.

Er warf mit dem kühnen Bekenntnis nicht nur dem König das Ehrengeld vor die Füße, er verurteilte sich damit auch selber zur Verbannung. Zuerst bot ihm Brüssel, dann die Schweiz ein Asyl. Von hier ließ er seine zornigen „Ça ira“-Gedichte nach Deutschland hinüberfliegen. Dann ging er als kaufmännischer Korrespondent nach London. Er zog dem literarischen Tagelöhner den ehrlichen Erwerb aus praktischer Berufsarbeit vor. Aber sein Herz blieb in der Heimat, und die Revolution rief ihn 1848 wieder zurück. Mit wuchtigen Zornes- oder Siegesliedern feuerte er die Kämpfer an. Seine tief aufwühlende Schilderung der Berliner Barrikadenkämpfe: „Die Toten an die Lebenden“, als fliegendes Blatt im Sommer 1848 in 9000 Exemplaren verbreitet, zog ihm Anklage und Verhaftung zu. Das Düsseldorfer Geschworenengericht sprach ihn frei, und die Demütigung wandelte sich ihm zum Triumph. Völlig eins war er nun mit dem Volke, von dessen Not und Zorn er sang. In den „Neueren politischen und sozialen Gedichten“ (2 Hefte 1849, 1851) gab er seine Lieder gesammelt heraus.

Aber die neue Reaktion trieb ihn 1851 wieder nach London, das damals zum Sammelpunkte der Demokraten und Sozialisten der ganzen Welt wurde. Hier fristete er als Kaufmann und Schriftsteller, vor allem auch als Übersetzer, sein Leben. Erst 1868, nachdem inzwischen Staatskunst und Schwert einen Teil dessen verwirklicht, was das Wort der Sänger der vierziger Jahre geheißt, ward ihm die Rückkehr möglich. Eine Ehrengabe des Volkes im Betrag von 60 000 Talern hatte ihm einen sorgenfreien Lebensabend gesichert. Die Reise rheinaufwärts war ein Triumphzug. Die Ereignisse von 1870 fanden ihn auf der Seite des Reiches. In Kannstatt beschloß er 1876 sein Leben.

Wie ganz anders verläuft die innere Linie dieses Lebens als die Herweghs, trotz aller Ähnlichkeit im äußeren Gange! Bei Herwegh ein verfahrenes Zickzack, bei Freiligrath feste Klarheit. Gottfried Keller, der wie kein anderer Dichter seiner Zeit den Blick für das Wesentliche und Echte besaß, rühmte nach Freiligraths Tode dessen „wohlbestelltes Wesen“. Er habe zu denen gehört, bei deren Tod man sich ängstlich frage, ob man sich nichts vorzuwerfen, sie nie beleidigt habe, aber sofort ruhig sei, weil sie einem nicht den geringsten Anlaß dazu hätten geben können. In der That, wie als

Mensch, so als Dichter war Freiligrath eine durchaus positiv gerichtete Natur. Alles Verwirrende und Zerstörende, alles Kritische und Unreine blieb ihm fern. Auf Grabbe's, seines unseligen Landsmannes Tod, hat er 1836 tiefgefühlte Strophen gedichtet. Es ist sein trübstes Gedicht. Jene viel nachgesprochenen Worte stehen darin:

Der Dichtung Flamm' ist allezeit ein Fluch!
 Und Male brennt sie; — durch die Mitwelt geht
 Einsam mit flammender Stirne der Poet;
 Das Mal der Dichtung ist ein Rainstempel!

Damals fühlte er selber tief und schmerzlich den Sinn seiner Verse; denn ihn quälte der Gegensatz zwischen der nüchternen Wirklichkeit, in der er eingeklemmt war, und der poetischen Wunderwelt, von der er träumte. Man hat sofort das Wort von dem Rainstempel zum Kennzeichen des Zeitpoeten gemacht. Und doch, wie wenig paßt es gerade auf Freiligrath selber! Er hatte es rückwärts gesprochen auf ein Dichtergeschlecht, dem er nicht mehr angehörte. Die Flamme, die auf seiner Stirne brannte, war nicht das verzehrende Feuer der Schuld und der Verzweiflung, sondern die Leuchte des Glaubens und der Zuversicht. Nicht Verdammnis lähmte ihn und träufelte in sein Herz das Gift müden Zweifelns, sein ganzes Wesen war Schwung, Kraft, Vertrauen. Wenn er kämpfte, so kämpfte er nicht gegen einen Feind, sondern für ein Ziel. Das Aufzubauende war ihm vermöge seiner praktisch-wirkenden Art wichtiger als das zu Zerstörende. Auch in jener trübsten Zeit, da er jahrelang mit den Seinen das Brot der Verbannung essen mußte, ergab er sich nicht einem untätigen Mißmut. In der Arbeit, des Kaufmanns und des Schriftstellers, fand er Trost und Kraft.

Wie bezeichnend für seine auf das Positive gerichtete Natur ist der Werdegang seiner Dichtung nach Seite ihres Stoffes und ihres seelischen Baues. Drei Stufen weist sie auf: von der erotischen Poesie entwickelt sie sich durch die vaterländische Romantik zur Zeithrik. Eine überaus organische Entwicklung.

In dem skeptischen und trübseligen vierten Jahrzehnt des Jahrhunderts trat er ins literarische Leben ein. Auch er war europamüde. Aber er erlebte nicht die lähmende Entsagung und Bildungsüberfättigung, die in dem Worte lag, sondern das Beflügelnde.

Er war nicht mit Bildung überfättigt, er hatte die Krippe der Schulbildung früh verlassen müssen. Doch in dem Kaufmannslehrling lebte der Hunger nach Wissen fort. Nicht nach theoretischem,

sondern nach positivem: nach fremden Ländern, Völkern, Tieren, Pflanzen. Dorthin zu reisen war ihm versagt und hat er vielleicht auch nie ernstlich erstrebt. Aber seine Phantasie siedelte sich in der Ferne an. Zur gleichen Zeit, wo tatkräftige Kaufleute den deutschen Überseehandel mächtig ausbauten, trieb Freiligrath poetischen Import. Statt sich in trübseliger Verzweiflung und grauer Kritik zu verzehren, richtete er sich leuchtende und glühende Gemälde tropischer Herrlichkeit auf. Wenn man ihn mahnte, den „Orient mit des Abends Landen zu vertauschen“, so antwortete er:

Düster durch versengte Halme
Wall' ich der Wüste dürren Pfad: —
Wächst in der Wüste nicht die Palme?

So voll war seine Phantasie von fremdländischen Bildern, daß der geringste Anlaß genügte, sie hervorzulocken. Als er 1826 in einem heftigen Katarrh isländischen Moostee trinken mußte, regte ihn der Trank zu einer farbigen Schilderung Islands an. Wie ihm, da er „wie ein greiser Alter, matt und krank“ sitzt, „der Geiser und der Hekla diesen Trank“ zur Genesung senden, so hat damals und später die wilde und große Ferne seinen Weltschmerz geheilt.

Was die Gedichte von 1838 bieten, sind Bilder der Ferne. Der Dichter begleitet deutsche Auswanderer und malt aus, wie in ihrer Seele und ihrem Leben die alte Heimat in die neue hinüberreicht. Er jammert mit ihnen über den „Tod des Führers“. Er sehnt sich selber aus dem „kalten und klugen“ Norden in den „Bann von Mekkas Toren“, auf „Nemens glühnden Sand“. Seine Phantasie zieht mit dem Mohrenfürsten stolz und siegvertrauend zur Schlacht und erlebt mit ihm das bittere Schicksal, besiegt und gefangen und zum Trommelschläger in einem Zirkus entwürdigt zu werden. Ihn berauscht das Bild von dem rasenden Ritt des Löwen auf der angstgehekten Giraffe, ihn durchschauert das „Gesicht des Reisenden“, der in der Stille der nächtlichen Wüste die Geisterkarawane erblickt. Es braucht gar nicht immer Orient, Wüste oder Amerika zu sein. Wenn es nur Leben, Kampf, Abenteuer ist, ein Sturmstoß in die lahme Stille des Kontors und der Zeit. So steht mitten unter den schwülen Tropenbildern auch das wuchtige Lied „Prinz Eugen, der edle Ritter“.

Die Gedichte der Zwischenzeit zwischen den exotischen und den politischen Gedichten hat Freiligrath 1849 unter dem Titel „Zwischen den Garben“ herausgegeben. Zwischen der „aufgebundnen Saat“

und den Garben der neuen Ernte wandert er, die verlorenen Ähren und stehengebliebenen Blumen zum Kranze zu sammeln. Also eine Ährenlese, die Sammlung eines Überganges, bunt nach ihrem Bestande: exotische Nachzügler sprengen an uns vorbei; die Rheinlande mit ihren sagenumwobenen Burgen tauchen auf; und durch sie wandert der Dichter und singt mit starkem, nur allzu starkem Schall sein Liebesglück in die blaue Luft. Keine Frage: diese Sammlung ist an Gehalt die magerste. Man spürt ihr innere Unsicherheit an.

Dann folgen die Sammlungen der dritten, der politischen Periode. Zuerst das mannhafte „Glaubensbekenntnis“ von 1844. Alle Zeugnisse seiner Wandlung sind mit dem großartigen Freimut des in sich selbst Gewissen vor dem Volke ausgebreitet. Alle mit dem Datum der Entstehung versehen. Jedermann soll nachprüfen können, wie die Wandlung gekommen. Voran steht die Absage an die politische Dichtung vom September 1841: „Der Dichter steht auf einer höhern Warte als auf den Zinnen der Partei.“ Aber schon im Mai 1842 beschwört er bei der Zeitungsnachricht, daß auf Franz von Sickingens einstiger Feste, der Ebernburg, eine Spielbank errichtet werden solle, den Schatten Ulrichs von Hutten („Ein Denkmal“): der Spielerruf „lacta est alea“ wird ihn aufwecken, und wie Wetterdräuen wird's von der Ufenau zurückschallen. Im Juni gelobt er an Immermanns Grabe Fleiß, Wahrhaftigkeit, Beharren. Im September wird ihm („Ein Flecken am Rheine“) Uhlands Abfahrt von St. Goar im Dampfschiffe zum Sinnbild der Zeit: der letzte Ritter zieht davon auf dem modernen Fahrzeug, die Romantik muß der neuen Zeit weichen. Aber nicht zur Klage stimmt ihn das Erlebnis:

Der frische Geist, der diese Zeit durchfuhr,
Er hat mein Wort, ich gab ihm meinen Schwur,
Noch muß mein Schwert in jungen Schlachten blitzen.

Im Januar 1843 dichtet er Thomas Campbell den Weckruf „England an Deutschland“ nach:

Meerüber ruft Britannia
Der Schwester Deutschland zu:
Wach' auf, o Allemannia,
Brich deine Ketten du!

Es zeugt von dem wachsenden politischen Gefühl, wenn er zu gleicher Zeit in „Ein Brief“ Herweghs marktschreierisches Wesen

auf seiner Fahrt durch Deutschland, seine Audienz und seinen Brief an Friedrich Wilhelm IV. mit schneidendem Hohne bloßstellt:

Du trotziger Diktator,
Wie bald zerbrach dein Stab!
Dahin der Agitator,
Und übrig nur — der Schwab'.

Dann, im Dezember 43, braust mächtig, wie ein entfesselter Strom, der Ruf nach Freiheit daher („Die Freiheit! das Recht!“):

O, glaubt nicht, sie ruhe fortan bei den Toten,
O, glaubt nicht, sie meide fortan dies Geschlecht,
Weil mutigen Sprechern das Wort man verboten
Und Nichtdelatoren verweigert das Recht!
Nein, ob ins Exil auch die Eidfesten schritten;
Ob, müde der Willkür, die endlos sie litten,
Sich andre im Kerker die Adern zerschnitten —
Doch lebt noch die Freiheit, und mit ihr das Recht!
— Die Freiheit! das Recht!

In den ersten Monaten von 1844 sind die markigsten Gedichte entstanden. Soziale Anklagen wie die wuchtige „Vom Harze“: ein Bauer, welcher den Hirsch getötet, der seine Äcker verwüstet, wird als Wildddieb erschossen, sein Sohn ins Gefängnis gelegt. Und die rührende „Aus dem schlesischen Gebirge“: das Kind der notleidenden Weberfamilie bietet Rübezahl seine Leinwand zum Kauf an. Endlich, noch aus dem Mai, aus dem auch das Vorwort datiert ist, das Gedicht „An Hoffmann von Fallersleben“ mit dem Gelöbniß, der Freiheit treu zu bleiben:

Vorwärts denn — bis übers Grab!
Vorwärts — ohne Wanken!
Jede Rücksicht werf' ich ab,
Satt hinfort der Schranken.

Das „Glaubensbekenntnis“ ist ein Versprechen. „Ca ira“ und die „Neueren politischen und sozialen Gedichte“ bringen die Erfüllung. Der Dichter ist in die Reihen der Revolutionäre eingeschwenkt und entfaltet die rote Fahne der Republikaner und Kommunisten. Der Hunger des Volkes nach Freiheit, Recht und Brot ist sein eigenes Erlebnis geworden, der Boden, aus dem nun eine Reihe wuchtigster Gedichte sprießen. Erst jetzt hat Freiligrath sich selber gefunden. Abgeschüttelt ist nun die farbenprunkende Phantastik der Wüstenbilder. Nicht mehr nie geschaute Sonnenuntergänge der Tropen gießen über seine Verse bengalische Glut, nicht mehr das Blut

von Giraffen und Löwen überspritzt sie. Die selbsterlebte Feuersbrunst im Vaterlande loht aus ihnen düster zum Himmel empor; das Blut der ermordeten Freiheitskämpfer strömt purpurn über sie hin. Der Mann der Wirklichkeit hat seinen Stoff entdeckt. Nun kann er sein Bestes, Eigenstes geben: eine Lyrik, in deren sprühenden, flammenden Bildern und Tacten das Herz der Zeit, des ganzen Volkes, soweit es jung und zukunftsgläubig, in hallenden Schlägen klopft. Gedichte wie „von unten auf“ oder der „Eispalast“ oder „Die Toten an die Lebenden“ werden zu allen Zeiten zu den größten Taten der politischen Lyrik gehören.

In einem Briefe vom Februar 1837 hat der junge Dichter einmal von sich bekannt: „Ich bin mehr Maler als Dichter, schildere in meinen Liedern mehr, als daß ich Gefühl und Reflexion entwickeln und erwecken sollte.“ In der That, von der positiven Anschauung geht er aus. Der sinnlichen, lebendigen Wirklichkeit bedarf er, um dichten zu können, und weil er sie in der müden, von Reflexion zersessenen Zeit vor 1840 nicht oder nur in tränklichen Gestalten findet, so flüchtet er sich in die Tropen und schwelgt in ihren Gluten. Und zugleich ist in ihm die Witterung für die neue Zeit, wo es keine Privatmenschen, keine Privatgefühle, keine Privatgedanken mehr geben wird, nur noch das eine große Gesamtgefühl des zum Selbstbewußtsein erwachten Volkes. Ein Erleben, das zu seiner Darstellung der weitgezogenen Form bedarf. So hüllt er seine Tropenbilder in diese großen Formen. Je kläglicher und kleinlicher dem Kontoristen die Wirklichkeit entgegentritt, um so üppiger schwelgt er in diesen großen Formen. Er bläht sie. Er läßt seine Stoffe von ihnen umflattern, wie sich um den reitenden Beduinen sein weißer Mantel im Winde bauscht. Seine Gedichte müssen in großwogigen Metren, in der pathetischen Grandezza von achtfüßigen Trochäen einherstolzieren oder galoppieren in beschwingten Alexandrinern.

Er tobt sich in kühnen Vorstellungen und wilden Gebärden aus. Reißende Tiere und schaurige Abenteuer müssen seinen Durst nach Leben und Handeln stillen. Eine oft blutrünstige Phantasie malt mit brennenden und grellen Farben in pastosem Auftrage und in schreienden Gegensätzen („Der Schlittschuhlaufende Neger!“). Seine Sprache flirrt und dröhnt; fremdländische Wörter mit tönenden Vokalen im Reime schmettern wie Pauken und Zimbeln drein (Alligator — Aquator; athletisch — Fetisch; Tscherokeese — Rebenlese).

Aber diesem Aufwande an Formenprunk fehlt noch der Gehalt.

Der Dichter gibt viel ethnographischen Stoff, aber nicht innerlich durch das Erlebnis geformte Kunst. Ein Maskenfest mit dem Thema: Wüste oder Orient. Er wird hohl, rhetorisch, aufgeblasen, geschmacklos, ja auch sinnlos. Heine hat in „Atta Troll“ berechtigten Spott getrieben mit jener Strophe, in der der Mohrenfürst aus dem schimmernden, weißen Zelte hervortritt, wie der verfinsterte, dunkle Mond aus schimmernder Wolken Tor. Freiligrath wußte das alles selber: „Prächtige, klingende Verse!“ schrieb er einem Freunde 1837. „Ja sieh, das ist eben mein Fehler. Bombast, Rhetorik — das ist meine Form. Ich möchte oft bittere Tränen darüber weinen und könnte das ganze Reimhandwerk an den Nagel hängen, wenn's mir nicht manchmal auch wieder so zumute wäre, als wäre ich alledem zum Trotz dennoch ein Dichter.“

Er war es. Er wurde es, als ihm die Zeit den Stoff zutrug, der in ihm zum Gehalte werden konnte. Die Wüstenbilder waren eine Fata Morgana, die politische Not wurde ihm zum wirklichen Erlebnis, das die Bedingung der inneren, d. h. der echten Form in sich trug. Wenn der Siebzehnjährige erklärt hatte, er sei mehr Maler als Dichter, so ergibt sich erst jetzt der tiefere Sinn dieses Bekenntnisses: er schenkt sein Eigenstes da, wo er positives Geschehen darstellen kann, nicht da, wo er Gedanken entwickeln soll. Nicht daß er nun den Schritt von der Lyrik zur Epik, von der Darstellung des Gefühls-erlebnisses zur Gegenständlichkeit restlos getan hätte. Dazu entströmt seinen Gedichten auch jetzt noch ein viel zu heißer Glutatem des persönlichen Erlebens oder richtiger des zur Persönlichkeit gewordenen Zeitgefühls: Haß auf die Tyrannei, Empörung, Freiheits- und Vaterlandsbegeisterung. Aber er schreibt indirekte Lyrik. Er reiht nicht Gedanken und Bilder aneinander, wie Herwegh, er läßt in einem Gedichte je ein einziges Bild vor uns erstehen, so in dem Rübezahlgedichte oder in „Von unten auf“. Er ist kein Umland mehr, dem Balladenstoffe aus den Blättern alter Chroniken herausfallen. Die Zeit und ihr Werkzeug, die Zeitung, trägt sie ihm zu. Und brühwarm legt er sie auf die Esse und hämmert sie im Feuer der Zeiterregung zurecht. Sein eigener glühender Geist gibt ihnen die Form. Er schmiedet sie aus dem Rohstoffe der Zeitanekdote zum kunstvollen Zeitsymbol um und erhebt sie so aus dem Zufälligen ins Bedeutungsvolle. So gelingen ihm die glücklichsten Würfe, manchmal geradezu geniale, wie in „Von unten auf“: König Friedrich Wilhelm IV. besuchte im Juli 1840 die Rheinburg Stolzen-

feld, die er von 1832—1846 durch Schinkel restaurieren ließ. In einem Dampfschiff naht er von Bieberich bei Sonnenschein und Wimpelprunk. Das ist der äußere Vorfall. Freiligrath stellt der romantischen Sorge für die Burgruine die soziale Forderung des Tages gegenüber und verkörpert sie in der Gestalt des Proletariemaschinisten, der im dunkeln und heißen Schiffsraume haust. Und so bekommt er ein geradezu hinreißendes Symbol der Zeit. Das Boot gleicht dem Staat. Auf den Höhen licht wandelt der König. Tief unten schmiedet der Maschinist sein Los und das des Königs:

Beherrscht' ich nicht, auf dem du gehst, den allzeit kochenden Vulkan?
Es liegt an mir: — ein Ruck von mir, ein Schlag von mir zu dieser Frist,

Und siehe, das Gebäude stürzt, von welchem du die Spitze bist!

Der Boden birzt, aufschlägt die Glut und sprengt dich krachend in die Luft!

Wir aber steigen feuerfest aufwärts ans Licht aus unsrer Gruft!

Wir sind die Kraft! Wir hämmern jung das alte morsche Ding, den Staat,

Die wir von Gottes Zorne sind bis jetzt das Proletariat.

In welchem Gedichte hat die Sprengstoffstimmung der Zeit vor 1848 mächtigeren Ausdruck gefunden?

Jetzt ist auch auf einmal die Form angemessen. Bauscht sie sich in den Wüstenbildern manchmal faltig und hohl, und auch in den Liebesgedichten, wie in dem zu Unrecht berühmten: „O lieb', solange du lieben kannst“ — so spannt sie sich jetzt straff und fest um den Riesenleib des Zeiterlebnisses des ganzen Volkes, und mächtige Glieder prägen in ihr sich wuchtig aus. Ihr rauschendstes Pathos wird jetzt zum Glutatem echter Begeisterung, so in den Worten des Maschinisten:

Dann schreit' ich jauchzend durch die Welt! Auf meinen Schultern,
stark und breit,

Ein neuer Sanft Christophorus, trag' ich den Christ der neuen Zeit!
Ich bin der Riese, der nicht wankt! Ich bin's, durch den zum Siegesfest
Über den tosenden Strom der Zeit der Heiland Geist sich tragen läßt!

Das ist nicht Herweghsche Phrase und bloße Geistreichigkeit, das ist wahrstes Gefühl und das lodernde Feuer des heiligen Pfingstgeistes selber.

In diesen Gedichten Freiligraths gipfelt die ganze politische Lyrik der vierziger Jahre. Aus ihnen strömt alles, was an Geist und Glut, an Leben und Formkraft in ihr war. Hinter ihnen bleibt alles zurück,

was von der ganzen großen Schar politischer Dichter damals geschaffen wurde: von Karl Beck (1817—1879), dessen „Nächte. Gepanzerte Lieder“ (1838) und „Lieder vom armen Mann“ (1846) sich schon in den Titeln als Nachahmung (Rückerts „Geharnischte Sonette“!) und Sensation verraten; von Robert Prutz (1816—1872), der sich weder mit seinen 1843 erschienenen „Gedichten. Neue Sammlung“ noch mit seinen späteren Ausgaben über den geistreichen und schlagfertigen lyrischen Journalisten erhob; von Gottfried Kinkel (1815—1882), der völlig in landläufiger Rhetorik stecken blieb. Die meisten von ihnen hatte persönliches Ungemach oder auch nur die Erregung der Zeit zu Dichtern gemacht. Die Zeitungen lieferten Stoff und Gedanken. In den wie Pilze aus dem Boden aufschießenden Gedichtbüchern flogen wirkungsvolle Formen zu. Jeder nur halbwegs Gebildete vermochte damals sein politisch Lied zu singen, das nun alles eher denn ein garstig Lied war.

Viertes Kapitel

Annette von Droste-Hülshoff

Immermann gibt seinem Münchhausen ein blaues und ein braunes Auge. In dem blauen zitterte die Wehmuth, aus dem braunen leuchtete die Freude. Der Zwiespalt der Zeit, in der Romantik und Realismus miteinander stritten, prägt sich symbolisch in dem komischen Zuge aus. Jeder deutsche Schriftsteller nach 1830 trug zwei zwischen braun und blau schillernde Augen. Aber bei keinem stehen die beiden Farben so ohne Abergang nebeneinander wie bei Annette Droste-Hülshoff. Die eine Seite ihres Wesens gehörte dem geistigen und geistlichen Leben — das blaue Auge —, die andere der sinnlichen Welt — das braune Auge. Sie weist so zurück und nach vorwärts. Zum abgeblaßten Begriff gewordenen Leben spiegelt sich in ihr und taufische Natur. Sie ist konventionell und ureigen. Vielleicht ist dies das eigenthümlich Weibliche an ihr, daß sie so den Zwiespalt der Zeit in sich duldet, ohne eine Anstrengung zu machen, die Gegensätze miteinander zu mischen und in einem höheren Dritten aufgehen zu lassen.

Die Zweifelt geht durch ihre ganze Entwicklung, ihr Lernen und Lesen, ihr Dichten hindurch. 1797 auf dem Familienerbgute Hülshoff, zwei Stunden südwestlich von Münster, in Westfalen als Sproß

eines alten Geschlechtes geboren, hat sie von frühester Jugend auf Natur und erdgewachsenen Volksleben in sich eingeatmet. In ihren „Bildern aus Westfalen“ spricht sie von der „lebhaften Einsamkeit“, dem „fröhlichen Alleinsein mit der Natur“, wie es die Münsterische Gegend bietet. Den scharfhörigen Sinnen des zarten, zu früh geborenen Kindes raunen Vogel und Baum, Moor und See ihre Geheimnisse zu. Ja, die Natur reicht in die Räume des Schlosses hinein: neben seiner Studierstube hat der Vater ein Vogelhaus eingerichtet, worin vom ganzen Sängervolk des Landes je ein Exemplar piept und schwirrt. Aber auch die Natur im Volksleben, wie sie in Geschichte und Sage, Sitte und Brauch wächst, dringt früh in sie ein. Der Vater vertiefte sich gern in vergangenes Leben und sammelte seine Zeugnisse, besonders auch wenn sie in die dunklen Reiche der Weissagung, Traumdeuterei und Wunder hinunterreichten, und die finstern Gänge und geheimnisvollen Schlupfwinkel des alten Schlosses boten zu seinem Tun den wirksamen Hintergrund. So verwuchs die äußere Welt mit der Phantasie des Kindes, und was die Sinne scharf erfaßten, erfüllte das träumende Gemüt mit ahnungsvollem Leben.

Zu gleicher Zeit wurde sie auch mit den Wassern der gelehrten Bildung getauft. Sie teilte den Unterricht ihrer Brüder, und selbst mit Mathematik und Griechisch wurde sie nicht verschont. Früh traten ihr die Dichter nahe und lockten die ersten Verse aus ihr: Voß und Goethe, Hölty und Matthiesson und Salis-Seewis nährten ihren Naturfinn, Christoph August Tiedge, der Verfasser des langatmigen Lehrgebichtes „Urania“, und Schiller führten sie auf die Bahn der rhetorischen Gedankendichtung. Ein Zyklus religiöser Lieder, „Das geistliche Jahr“, begann 1818 zu entstehen.

1826, nach dem Tode des Vaters, bezog die Mutter mit den beiden Töchtern das Küschhaus oder Riedhaus als Witwensitz. Enger noch wurde in der größeren Einsamkeit Annettes Bund mit der Natur. Das Spiel des Sonnenlichtes, das Weben und Surren der tierischen Kleinwelt, das Wachstum in Baum und Gras zog träumerisch durch ihre Sinne und Seele. Eine Mergelgrube erschloß ihr mit den versteinerten Überresten von Pflanzen und Schaltieren die Naturwunder der Vorzeit. Daneben wurde fleißig gedichtet. Aber man wird den Eindruck des Altjüngferlichen, Unfruchtbaren, bloß Nachempfindenden nicht los, den die stete Sorge um die zarte Gesundheit steigert.

Ein Doppelerlebnis erschloß den spröden Schoß ihrer Lyrik: eine

verspätete Liebe und die Entfernung von der westfälischen Erde. 1837 trat Levin Schücking in ihr Leben ein. Er war damals drei- undzwanzig, sie vierzig. Gemeinsame Neigung zur Literatur, zur heimischen Volkskunde, zu Romantik und Mystik, Übereinstimmung des Glaubens führte sie zusammen. Ihm, dem konservativen Freunde alles Feudalen, sagte die Freundschaft mit der Frau aus dem alt-adeligen Hause zu, indem sie seinem Ehrgeiz schmeichelte. Dazu zog den angehenden Schriftsteller ihr Geist und ihre dichterische Begabung an. Sie schenkte ihm ein Gefühl, in dem sich mütterliche Sorge um den jungen Mann mehr und mehr mit der Leidenschaft des Weibes mischte. Als sie 1841 für einige Zeit das Rüschaus verließ und zu ihrer Schwester, die den Germanisten Joseph von Laßberg geheiratet hatte, nach dessen Schloß Meersburg am Bodensee übersiedelte, sorgte sie dafür, daß der junge Freund von ihrem Schwager mit der Ordnung seiner Bibliothek betraut wurde. Nun erlebte sie die große Zeit ihres Schaffens. Eine Doppelsehnsucht beschwingte sie. Die Liebe zu dem Freund und zu der gemeinsamen fernen Heimat. Mächtig breitete ihre Seele die Flügel aus. In dem Gedichte „Am Turme“ hat sie selber sich geschildert, wie sie auf hohem Balkone steht:

Und laß' gleich einer Mänade den Sturm
 Mir wühlen im flatternden Haar.
 O wilder Geselle, o toller Fant,
 Ich möchte dich kräftig umschlingen,
 Und, Sehne an Sehne, zwei Schritte vom Rand
 Auf Tod und Leben dann ringen!

Wer dächte, daß die Verfasserin dieser Verse in der Mitte zwischen vierzig und fünfzig steht? Wie eine Siebzehnjährige gebärdet sie sich. Ihre Leidenschaft peitscht ihre Nerven. In ihre Briefe an Schücking kommt ein forciert burschikoser Ton: ihr „dummes, nichts-würdiges, kleines Pferd“ nennt sie ihn. „Mich dünkt,“ schreibt sie ihm nach seiner Abreise, „könnte ich Dich alle Tage nur zwei Minuten sehen, — o Gott, nur einen Augenblick! — dann würde ich jetzt singen, daß die Lachse aus dem Bodensee sprängen und die Möwen sich mir auf die Schulter setzten!“ Die ganze, so lange Jahre zurückgestaute Flut bricht aus ihr hervor. Sie nennt sich Levins Mütterchen; aber doch nur, um ihrer Liebe einen Rechtstitel zu geben. Denn in Wahrheit wirft sie sich ihm mit fliegender Leidenschaft zu Füßen. Jeden Tag geht sie, wie er fort ist, den Weg,

den sie ging, als er noch da war, und setzt sich auf die erste Treppe, wo sie ihn zu erwarten pflegte, und sieht, ohne Lorgnette, den Weg zurück. Und wenn dann jemand kommt, so bildet sie sich in ihrer Blindheit ein, er sei es: „Du glaubst nicht, wieviel mir das ist.“ Stundenlang sitzt sie in seinem Zimmer in seinem Sessel. „Ach, ich denke immer an Dich, immer. . . Schreib mir, daß Du mich lieb hast; ich habe es so lange nicht ordentlich gehört und bin so hungrig darauf. . . Levin, Levin, Du bist ein Schlingel und hast mir meine Seele gestohlen.“ Die Hitze ihrer Leidenschaft ist so stark, daß ihr Herz alle Augenblicke die Maske der mütterlichen Liebe lüften muß und die wahre, die Liebe des Weibes, zum Vorschein kommt. Noch ist das Glück so groß, daß die Trübungen der Lust und aufsteigenden Gewitterwolken — seine „periodische Brummigkeit“ und die „harten Dinge“, die sie ihm sagt — rasch verschleucht werden.

Diese späte Leidenschaft gab ihrem lyrischen Schaffen einen mächtigern Antrieb und tiefern Ton. Sie dichtete, ihm, dem kritischen, zu gefallen. „Du bist ein hochmütiges Tier und hast einen doch nur lieb, wenn man was Nüchtiges ist und leistet. . . Mein Talent steigt und stirbt mit Deiner Liebe; was ich werde, werde ich durch Dich und um Deinetwillen.“ Im Gedenken an ihn kommt sie in die fruchtbare Stimmung, „wo die Gedanken und Bilder mir ordentlich gegen den Hirnschädel pochen und mit Gewalt ans Licht wollen“.

Zu dieser Sehnsucht nach dem Manne gesellte sich die Sehnsucht nach der Heimat. Sie gab ihr zum Gedichte den Stoff. An den Landschaftsformen des Südens, dem großen blauen See, der reicher gegliederten und bunteren Natur, den Berggipfeln der Schweizer Alpen kommt ihr das Bild der westfälischen Heimat deutlicher zum Bewußtsein. Heide und Moor, Eichwald und Teich und alles, was die einsame und eintönige Schönheit des Nordens belebt, steigt vor ihr auf, von dem Ferneblau sehnsüchtiger Erinnerung umwebt. So entstehen ihre schönsten Gedichte, ihre einzig eigenen Schöpfungen: die Schilderungen westfälischer Natur.

Im Spätsommer 1842 zog sie wieder nach der nordischen Heimat. Bald darauf erhielt ihr Bund mit Schücking den ersten Riß. Im Oktober verlor sie den Geliebten an die Schriftstellerin Luise von Gall. Noch wurde von beiden Seiten der Schein der alten Innigkeit aufrecht erhalten. Annette zwang sich in die Rolle des „Mütterchens“ hinein, und Schücking vermittelte ihr in Cotta den Verleger für ihre Gedichte, die 1844 erschienen. Inzwischen vollzog auch

Schücking, gleich seinem Freunde Freiligrath, die Wendung zum Liberalismus. Sein Roman „Die Ritterbürtigen“ mit seinen satirischen Enthüllungen über das westfälische Adelsleben (1846) vollendete den Schnitt zwischen ihm und der Droste. Was er in vertraulichem Gespräche von der Freundin erfahren, war nun aller Welt von einem „Hausdiebe“ bloßgestellt. Sie fühlte sich kompromittiert, ihr Vertrauen mißbraucht. Ihre Nerven, von Natur zart und durch das leidenschaftliche Erleben der letzten Jahre unnatürlich aufgereizt, brachen zusammen: „Schücking hat an mir gehandelt wie mein grausamster Todfeind . . . ich bin wie zerschlagen.“ Im Herbst reiste sie wieder nach der Meersburg. Dort ist sie in den Maitagen 1848, als unter brausenden Stürmen der Völkerfrühling der Freiheit anzubrechen schien, gestorben. Während der Sieg des Neuen ihre Glaubens- und Standesgenossin Ida Hahn-Hahn in die Kirche zurücktrieb, ging sie an dem Bruch zwischen dem Alten und dem Neuen zugrunde.

Der Bruch geht auch durch ihre Lyrik. In der Apostrophe „An die Schriftstellerinnen in Deutschland und Frankreich“ bestimmt sie selber ihre Stellung innerhalb der Frauendichtung ihrer Zeit. Die einen, zur Rechten, hauchen veraltete Weisen auf der Sphingflöte in Mondscheinalleen, wo Selinde zur Luna die Lilienarme streckt; die andern, zur Linken, verherrlichen in wilden Gefängen das Bacchanal der Sinne und trinken Smollis mit dem Wüstling. Ihr Weg führt mitten zwischen den Altmodischen und den Emanzipierten. Für die Modernen hat sie größere Liebe als für die Altmodischen — „treibt der Geist euch, laßt Standarten ragen!“ — Aber die „Emanzipation des Fleisches“ verkündet sie doch nicht. Bei aller Leidenschaftlichkeit ihres Herzens bleibt sie die katholische deutsche Frau. Natur, Religion und häusliche Sitte sollen die Götter sein, von denen sich die Schriftstellerinnen mögen leiten lassen:

Vor allem aber pflegt das anvertraute,
Das heil'ge Gut, gelegt in eure Hände,
Weckt der Natur geheimnisreichste Laute,
Aniet vor des Blutes gnadenvoller Spende;
Des Tempels pflegt, den Menschenhand nicht baute,
Und schmückt mit Sprüchen die entweihten Wände,
Daß dort, aus dieser Wirren Staub und Mühen,
Die Gattin mag, das Kind, die Mutter knien.

Aber ihr Herz bleibt gespalten, wenn auch der Riß nicht so tief geht wie bei Ida Hahn-Hahn, die vor 1848 auch für die adelige Frau

in ihrem Liebesleben das Kavaliersrecht fordert und nach 1848 Tugend und Religion predigt. So gelangte sie nicht zu einem einheitlichen Stile. Auch ihre Lyrik trägt das blaue und das braune Auge. Jenes blickt aus ihrer geistlichen und rhetorisch-reflektierenden Lyrik, dieses aus ihren Naturbildern.

Nur wer in Gedichten religiöse Erbauung sucht, kann Annettes „Geistliches Jahr“ (begonnen 1818, aber erst 1851 aus dem Nachlaß herausgegeben) an die Spitze ihrer Lyrik stellen. In Wahrheit ist es eine Sammlung von geistlichen Betrachtungen, gereimten Predigten, Auslegungen der Bibeltexte für die Sonn- und Feiertage der katholischen Kirche.

Annette wandelt darin auf der breitgetretenen und fahlen Straße der geistlich-philosophischen Lehrdichtung, wie sie Christoph August Tiedge (1752—1841) in seinem 1801 erschienenen Lehrgedicht „Urania“, Leopold Schefer (1784—1862) in seinem „Laienbrevier“ (1834/5) und Rückert in der „Weisheit des Brahmanen“ boten. Nur daß sie, wo die andern in den Weisen der Aufklärungsmoral oder eines vagen Pantheismus sich ergingen, sich an die Sätze des katholischen Christentums anschloß. Nicht als ob sie in billiger Rechtgläubigkeit einfach Dogmen gereimt hätte. Sie klagt oft, daß ihr der Glaube fehle, und ringt nach dem Heile. Sie fordert ihren „törichten Verstand“ auf, niederzusteigen und „an des Glaubens reinem Brand sein Döchtlein wieder anzuzünden“. Allein ist nicht gerade dieses Zweifeln, das den Gedichten des „Geistlichen Jahres“ einen gewissen dramatischen Pulsschlag gibt, das Zeichen für ihre lyrische Unkraft? Verkündet es doch, daß an dem religiösen Inhalt ihrer Seele der Verstand teilhat, wo nur die Innigkeit unbedingter und grenzenloser Gefühlshingabe das Wort haben dürfte. Die freudige Selbstgewißheit des Gotteskinds strömt sich aus in Luthers „Ein' feste Burg ist unser Gott“. Aus unzerstörbarem Gottvertrauen singt ein Paul Gerhardt, aus mystischer Liebeseligkeit Friedrich von Spe und Novalis, aus inbrünstigem Weltgefühl Angelus Silesius. Die Dorothee aber singt nicht, sie spricht. Sie betet und predigt. Sie gibt Auslegungen und Paraphrasen. Höchstens daß ihr Sprechen sich einmal zum liturgischen Wechselgesang zwischen Priester und Gemeinde erhebt. Aber was sie zu sagen hat, fällt nirgends aus dem Rahmen der kirchlichen Handlung heraus. Auf den kirchlichen, nicht religiösen Kern ihrer geistlichen Lyrik weist ja schon das Grundmotiv: der lyrische Text zu den kirchlichen Feiertagen. Das wahrhaft reli-

göße Gemüt würde nicht tropfen= oder becherweise ausschütten, je nachdem das Datum es verlangte. Und es hätte nicht an jedem kirchlichen Kalendertage etwas auszuschütten. Es strömte seine Inbrunst aus, wenn es den Gott in seinem Innern nicht mehr zu fassen vermöchte.

Darum hat Annette Droste in dem „Geistlichen Jahr“ auch keine künstlerische Form von innen heraus geboren. Die Sprache wandelt den offiziellen Schatz biblischer Wendungen und Bilder ab und um. Der Ölweig und das Pfund, das Zinsen tragen soll; die Lilien auf dem Felde, der Balken im eigenen, der Splitter im Auge des Bruders und der Mammon und der reiche Mann und der arme Lazarus usw. tauchen auf. Eine dem Wesen der Dichterin völlig fremde Unanschaulichkeit verrät, wie bei der Predigt eines unkünstlerischen Geistlichen, den reinen Gedankenursprung der Gedichte. So heißt es in dem Gedicht auf den fünften Sonntag nach Dreikönigen:

In Entsagung schwinden muß mein Leben,
In Betrachtung meine Zeit ersterben,
So nur kann ich um das Höchste werben;
Meine Augen darf ich nicht erheben.

Auch die Häufung völlig wesensverschiedener Bilder verrät den abstrakten Kern, in dem sie ihn zu verhüllen strebt. So in dem Gedicht auf den vierten Sonntag nach Pfingsten:

Kann wachsen denn wie des Polypen Arm
Aus Tränen die verlorne Eigenschaft?
Zieht mit der Reue wieder ein die Kraft?
Ist es genug, wenn tot die Leidenschaft
Zerfressen liegt wie von Insekten schwarz?

Auch in einzelnen Gedichten läßt Annette die Reflexion ihre Fäden spinnen. Ihre gedankliche Rühle erheitert sie dann etwa durch Anleihen bei der Zeitrhetorik, vor allem bei Freiligrath. Wie dieser in seinem Gedichte „Wär' ich im Bann von Mekkas Toren“ deklamierend verkündet, was ihm alles für Herrlichkeiten winken im Lande seiner Sehnsucht, so ähnlich die Droste in „Grüße“. Von der Meersburg sendet sie Grüße in die nordische Heimat, und alles, was ihr dort teuer ist, steigt vor ihr auf in anaphorischer Kette:

Dann ist es mir, als hör' ich reiten . . .
Dann wird des Windes leichtes Munkeln . . .
Du, Vaterhaus, mit deinen Türmen . . .
Du feuchter Wind von meinen Heiden . . .

Ihr Gleise, die mich fortgetragen,
 Ihr Augen, die mir nachgeblickt,
 Ihr Herzen, die mir nachgeschlagen,
 Ihr Hände, die mir nachgewinkt.

Tönt Freiligraths „Wär' ich im Bann von Meßas Toren“ nicht
 sogar in den Schluß ihres leidenschaftlichen Mädchenliedes „Am
 Turme“ hinein?

Wär' ich ein Jäger auf freier Flur,
 Ein Stück nur von einem Soldaten,
 Wär' ich ein Mann doch mindestens nur . . .

Man mag einwerfen: der gedankliche Vorwurf verlangt den rhetorischen Stil. Aber eben, daß sie solche abstrakten Gedanken besang, das zeugt von dem Zwiespalt und der Unsicherheit in ihrem Wesen.

Denn Eigenes und in eigenem Stil hatte sie nur zu geben, wo ihre Sehnsucht aus der unmittelbaren Anschauung schöpfte. Darum sind ihre Darstellungen des heimischen Natur- und Landlebens ihr persönlichstes Gut. Aus ihnen blicken unbestechliche Ehrlichkeit und schlichte Gemütswärme. Da steht sie jenseits aller Konvention. Da führt sie die Entwicklungslinie von Salis-Seewis, der ihr wohl am meisten gegeben hat, weiter zum reinen Stil des Sinneneindrucks.

In „Dichters Naturgefühl“ gibt sie selber eine Art von Programm und scheidet klar zwischen realistischen und romantisierendem Naturgefühl. An einem Maienstage geht sie nach kühlem Regenwetter ins Freie. Ohne Beschönigung bezeichnet sie die Dinge, wie sie sind. Sie scheut sich nicht, von den Gummischuhen zu sprechen, mit denen sie durch hundert kleine Wassertrühen stelzt; sie vergißt auch nicht, des Mantels zu erwähnen, den sie auf den nassen Boden breitet, bevor sie sich niederläßt. Aber die gleiche Ehrlichkeit schärft ihren Blick für das Aussehen der Dinge und läßt ihren Mund das treffende Wort sprechen: Die Wassertrühen stehen „wie verkühlter Spülich“. Die Quellchen „glitzern wie kristallen“. Die Zweige sind „glänzend emailliert“. Da, wie sie sich niedergelassen hat und auf einen Frühlingsreim sinnt, kommt des Schreibers Friedrich, ein junger Romantiker, „in dessen wirbelndem Gehirne das Leben spukt, gleich einer Fei“. Frühlingshaft aufgepußt ist er: einen Esenkrantz trägt er im flächsnen Haar, einen Veilchenstrauß in der Hand. Aber den Ausdruck seiner Frühlingsgefühle legt ihm nicht die wirkliche Natur auf die Zunge. Viele Lektüre hat ihn verbildet. Er hat sich im „Don Carlos“ für den Marquis Posa begeistert und Spieß' abenteuerlichen

Roman „Der Löwenritter“ gelesen. Nun singt er sein Frühlingsglück in Worten aus Schillers „Wallenstein“ in die Lüfte: „O, wären es die schwed'schen Hörner!“, um dann ein Lied von Körner folgen zu lassen. Die Dichterin aber „trabt zu der Schlucht hinaus hohl hufend, mit beklemmter Lunge“.

Nicht nur der Gegensatz zwischen dem ursprünglichen und dem konventionellen Naturgefühl spricht sich in diesem satirischen Gedicht aus. Der Schnitt geht tiefer. Er scheidet auch, wenn wir die Situation symbolisch ausweiten, die realistisch=objektive Naturlyrik von der romantisch=subjektiven. Also einen Salis=Seewis, eine Droste von Heine und Lenau. Wenn Heine die Natur in die Libree seiner Geisteswillkür steckt, wenn Lenau mit seinem Gram den Himmel grau bemalt und von den Klagen seiner Verzweiflung den Wald widerhallen läßt — was tun sie im Wesen anderes als des Schreibers Friedrich? Sie sind „blinde Hessen“ wie er. Sie sehen die wirkliche Natur nicht mit ihren an sich schönen oder häßlichen Gebilden. Sie lassen sich von der Natur nur dazu anregen, sich selber auszusprechen, in Worten und Bildern, die mit dem, was sie rings umgibt, so wenig zu tun haben, als die schwedischen Hörner des Max Piccolomini (im Munde Friedrichs) mit den „kleinen Wassertruhen, die wie verführter Spülicht stehn“, und den „glänzend emaillierten“ Zweigen.

Man muß etwa mit Lenaus Schilfliedern Annettes Zyklus „Der Weiher“ vergleichen. Wo sich bei Lenau immer wieder seine melancholische Liebe zwischen ihn und die Natur wie ein schwerer dunkler Schleier senkt; wo er in den Gewitterwolken das lange Haar der Geliebten frei im Sturme wehen sieht und beim Mondenschein auf dem regungslosen Teich, bei dem Wandeln der Hirsche und dem träumerischen Sichregen des Geflügels im Rohr, ihm ein süßes Gedenken an die Geliebte durch die Seele geht: da fühlt sich die Droste völlig in die Natur, ihre Bilder und Geräusche, ihre Wesen und Bewegungen ein. Sie verzichtet auf menschliches Lebensgefühl, auf eigenen Lebenswillen, auf eigenen Vorstellungs- und Gedankeninhalt. Ihre Seele wird, nach Sinn und Gestalt, ganz Naturgegenstand. Sie läßt das Schilf, die Linde, die Wasserfäden, die Kinder am Ufer sprechen. Und nur eines gibt sie ihnen aus dem Besitz ihrer eigenen Seele: das tiefe, fromme Fühlen. Die mütterliche Liebe, mit der sie, die einsam untermählte, die ganze Natur umfängt. Levin Schücking hat sie einmal (16. Febr. 1843) den Vorwurf gemacht, er behandle die

Kinder, die er zu unterrichten habe, zu nachlässig: „Rühren dich diese armen Geschöpfe nicht, deren einziger Halt und einziger moralischer Leitstern du bist? . . . Mich dünkt, ich in deiner Lage würde die Kinder schon aus Mitleid lieb haben, und wenn sie Kretins wären.“

Diese Liebe hat sie selber den kleinen Geschöpfen der Natur geschenkt. So zärtlich, wie das Mutterauge auf ihren Liebling in der Wiege, blickt sie auf den ruhenden Teich:

Er liegt so still im Morgenlicht,
So friedlich, wie ein fromm Gewissen;
Wenn Weste seinen Spiegel küssen,
Des Ufers Blume fühlt es nicht.

Das Schilf singt das Wiegenlied:

Stille, er schläft! stille, stille!

Wie die Mutter über dem einschlummernden Kinde den schützenden Vorhang zuzieht, so breitet die Linde über den Teich ihr Blätterdach:

Schau her, wie langaus meine Arme reichen,
Ihm mit den Fächern das Gewürm zu scheuchen,
Das hundertfarbig zittert in der Luft.

Weiblich-mütterliches Fühlen durchpulst die „Wasserfäden“: der Teich „hält sie an die Brust gepreßt“:

Und wir bohren unsre feinen Ranten
In das Herz ihm, wie ein liebend Weib.

In ihrer Hut bergen Schmerle und Karpfenmutter ihre Brut. Und wenn die Dichterin im letzten Gedichte Kinder am Ufer auftauchen, nach den Blumen langen, Haselstäbe schneiden und sich vor Frosch und Hecht und vor dem Wassermann fürchten läßt, so hat auch dieses Bild die mütterliche Sehnsucht beseelt.

So kann man bei ihr von einer Vermütterlichung oder zum mindesten von einer Verweiblichung der Natur sprechen. Nur eine Frau kann die Fichte ihre grünen Dornen in den feinen Dunst des Nebels strecken lassen, „wie ein schönes Weib die Nadel in den Spitzen-schleier steckt“. Es ist Muttersehnsucht, wenn sie in der „Perle“ bei der Schilderung des Sonnenaufgangs die Blumen als erwachende junge Mädchen darstellt:

Die Wasserlilie sieht ein wenig bleich,
Erschrocken, daß im Bade sie betroffen.

Oder wenn sie als Hausfrau das Schmelzen der Gebirge in der Sündflut dem Schmelzen des Zuckerands vergleicht („Die Mergel-

grube“). Oder wenn sie so gern (in dem „Hirtenfeuer“, in dem „Heidemann“, in dem „Knaben im Moor“) Kindererleben in der Heide darstellt. Wie besorgt warnt sie die Kinder vor dem „Heidemann“! Wie fühlt sie die Angst des Knaben mit, der übers Moor gehen muß! Sie, der ein Kind zu bilden versagt war, vertritt nun Mutterstelle an der Natur und ihren Geschöpfen. Wie eine Mutter mit der größten Liebe gerade das am wenigsten begabte ihrer Kinder liebt, so hegt sie, aus der größeren Fülle und Bunttheit süddeutscher Landschaft heraus, mit besonderer Zärtlichkeit die einförmige, moorige Heide Westfalens. Man hat ihre Liebe zur Kleinwelt, Käfer, Fliegen, Falter, Spinnen, Gräser, Blumen, Vögel usw., auf ihre Kurzsichtigkeit zurückgeführt, die ihr den Blick ins Weite und aufs Große versagte. Aber sie bedingt doch wohl nur die Genauigkeit des Einzelbildes. Was sie zu den kleinen Wesen treibt, ist ihre Muttersehnsucht.

Sie betreut sie mit jener behutsamen Ehrfurcht, die die Mutter dem kleinen Kinde gegenüber fühlt. Je zarter und unscheinbarer das Geschöpf, um so größer die Liebe und Sorge. Man spürt den innigen Glanz ihres Auges, den weichen Druck ihrer Hand, das glückliche Lächeln ihres Mundes, wenn sie von ihren Lieblingen spricht: von den bunten Farben der Mergelgrube, ihren Gesteinsarten und ihren versteinerten Tieren und Pflanzen. Von dem Zitterhalm, der so verschämt und zage dasteht. Von der kleinen Weide, die sich geschwind pudert und dem West ihr Seidentüchlein lind darreicht. Von der Grille, die das Beinchen dreht, des Saues Kolophonium anstreicht und so schäferlich die Liebesgeige spielt. Von Käfer und Mücke, Fliege und Biene und Hummel, die alle ihre Instrumente spielen bei dem Morgenkonzerte zu Ehren der aufstehenden Fürstin Sonne.

Die Liebe hat ihren Sinn für die Eigenart all ihrer Geschöpfe verfeinert. Sie kennt sie durch und durch, innen und außen, und weiß sie mit ein paar Strichen vor uns erstehen zu lassen. Wir sehen die Libellen als „blaugoldne Stäbchen und Karmin“ über dem Teiche zittern und auf des Sonnenbildes Glanz die Wasserspinne den Tanz führen. Wir sehen im Heidakraut gleich eines Münsters Halle Gewölbe an Gewölbe sich erschließen. Und wie die rechte Mutter der Kinder Art achtet und sie nur immer reiner zu entwickeln strebt, so hütet sich Annette meist ängstlich davor, etwas Fremdes in die Natur hineinzutragen. Selten und darum bei ihr doppelt auffallend ist eine Politisierung wie die der Verhe als „des

Tages Herold“ und ihres Gefanges als eines „Mandates“ („Die Lerche“). Das ist eine einzelne Entgleisung, die man bei einer Zeitgenossin der politischen Lyriker versteht. Aber in der Regel sieht, hört und fühlt sie sich mit der liebevollsten Behutsamkeit in die Sonderart und Atmosphäre der Naturwesen ein. Sie bildet nicht um, sie bildet höchstens aus. Aber meist bildet sie nur. Alle gewaltsame Umdeutung, alle gedankliche Interpretation und Interpolation liegt ihr fern. Sie begnügt sich damit, die Naturwesen mit der Sonne ihres Muttergefühls zu erwärmen und zu durchstrahlen. Wenn sie die Landschaft und ihre Bewohner verweiblicht und die Heide etwa mit schalkhaftem Humor zu einem Jungenmädchenzimmer macht, so bleibt sie doch so sehr im Allgemeinmenschlichen, ja im Allgemeinlebendigen, daß wir niemals das Gefühl des Besondern, Subjektiven haben. Es ist nicht die einzelne Frau Annette, die den Wesen ihre Gestalt gibt, sondern es ist die Frau schlechthin, die mit mütterlicher Liebe gestaltet — fast könnte man, wenn es in diesem Zusammenhange nicht zu abstrakt klänge, sagen: die mütterliche Liebe als die bildende Kraft der Welt.

Denn — und auch das ist etwas eigentümlich Weibliches an ihr — ihr Blick hängt durchaus am Einzelnen und Sinnlichen. Wo sie nicht Konkretes schauen kann, ist sie verloren. Für sich allein betrachtet, ist sie nichts als Liebe und zärtliche Beobachtung. Inhalt und Leben erhält sie erst durch die einzelnen Naturgegenstände. Wenn Goethe und Mörike durch die Polarität von Gefühl und Gedanke die lebendige Natur in ihren Gedichten als eine einheitlich gesetzmäßige deuten, genau im Einzelnen und sinnvoll im Ganzen; wenn Eichendorff alles Einzelne und Sinnliche in das duftige Fernebau sehnsüchtiger Erinnerung rückt und so es, mit Verwischung der äußeren Konturen, zur Einheit des seelischen Erlebnisses zusammenschließt; wenn Heine und Lenau die Mannigfaltigkeit der Natur dadurch aufheben, daß sie ihre Wesen durch geistreich-mythologische Umdeutung gewaltsam in den Kreis des menschlichen Lebens rücken: so löst sich die Droste in den einzelnen Wesen und Vorgängen der Natur völlig auf. Sie zerteilt sich. Ja, sie zersplittert sich. Ihre Naturgedichte sind Wiesen, die wir aus nächster Nähe sehen: jeden Grashalm, jede Blüte, jede Biene, jedes Bein der Biene, jedes Härchen am Bein der Biene und jedes Blütenstaubkörnchen in ihren Höschen. Das Zusammenfassende, Vereinheitlichende des Gedankens und der starken persönlichen Lebensstimmung fehlt. So kommt et-

was Unruhiges, Zersplittertes, Kribbliges in ihre Naturbilder hinein; so in ihre umfassenderen Gedichte etwas Unklares und Dunkles, das man nicht mit Rembrandtischem Hell Dunkel vergleichen darf. Wie ein Kurzsichtiger nicht auf einmal ein größeres Stück Welt überschauen kann, sondern wenn er es wahrnehmen will, es von Fleck zu Fleck rückend und hin und her fahrend in seinen einzelnen Teilen erfassen und diese dann zusammensetzen muß, um das Ganze zu bekommen, so müssen wir auch bei der Droste manchmal mühsam genug aus den Einzelheiten zum Ganzen zu gelangen suchen. Ihr fehlt die Organisationskraft, der geistige Überblick, die klare Sicherheit in der Ordnung des Stoffes. Das schwächt die Spannung in ihren größeren erzählenden Gedichten. Es stört aber auch gelegentlich den Genuß ihrer kleineren Bilder, z. B. in der „Jagd“ oder im „Hirtensfeuer“. Man muß diese Gedichte öfter lesen, ehe man sie „versteht“.

Daher fehlt auch ihrer Sprache alles Musikalisch-Melodische; sie ist scharf charakteristisch. Die einzelnen Vorstellungen werden hart nebeneinandergestellt, wie in der Wirklichkeit die Dinge nebeneinanderstehen, jeder Begriff in der schärfsten und genauesten Weise gekennzeichnet, z. B.:

Unke kauert im Sumpf,
Igel im Grase duckt,
In dem modernden Stumpf
Schlafend die Kröte zuckt,
Und am sandigen Hange
Rollt sich fester die Schlange.

Mundartliche Wörter, die sie zahlreich einfließt, so Brahm, Kolk, Windel, sollen sozusagen als Fachausdrücke das Bild der westfälischen Natur so bestimmt als immer möglich wiedergeben helfen. Ihre Verse sind in der Regel nicht rhythmisch gebunden, schwebend, wogend, sondern spazierend, oft trippelnd. Sie schreitet nicht mit gemessenem Takt übers Land, sie schlendert forschend dahin, hält sich da bei einem Stein, dort bei einem Insekt oder einer Blume auf und bemißt den Schritt nicht von innen nach dem Drange des Gefühls, das zu einem Ziele strebt, sondern läßt ihn die äußeren Gegenstände, die sie beobachtet, bestimmen. Der Takt ist so ausgeprägt impressionistisch: beruhigend, beschwichtigend in dem Schilfgedichte („Der Weiher“); unruhig, lebendig in der Schilderung der „Kinder am Ufer“; atemanhaltend, gespannt, stoßweise in dem „Sir-

tenfeuer“; geschäftig in der Schilderung der musizierenden Insekten („Die Lerche“). Auch in der metrischen Gestaltung lebt die weiblich-mütterliche Liebe der Drosche, mit Verleugnung des eigenen Herzschlages, nur in dem Gefühlstakt ihrer Kinder.

Diese aber haben ihr die Entsagung gelohnt. Die hingebende Zärtlichkeit, mit der sie die Kleingeschöpfe der Natur an ihr Herz schloß, ist in jene eingeflossen und strahlt aus ihren Abbildern in den Gedichten der Drosche wider. Wie aus tausend gläubig und vertrauensvoll erhobenen Kinderaugen lacht uns aus ihnen sonniges Lebensglück an. Keiner, überzeugender und künstlerischer als die Gedichte des „Geistlichen Jahres“ singen sie dem Schöpfer alles Lebens Dank und Lob.

Fünftes Kapitel

Friedrich Hebbel

Friedrich Hebbel ist, wie Gottfried Keller, Lyriker im Nebenamte. Das Gesetz der Persönlichkeit bestimmte jenen zum Dramatiker, diesen zum Epiker. Aber der Wirkungsradius ihrer geistigen Kraft ist bei beiden so mächtig, daß ihr Schaffen in den Kreis der Lyrik hineinreicht in einem Umfange, der, nach seinem Werte gemessen, größer ist als das Werk manches ausschließlichen Lyrikers.

Die Spannung sich bekämpfender Kräfte ist das metaphysische und psychologische Gesetz, das Inhalt und Form des Dramas bestimmt. Spannung sich bekämpfender Kräfte muß daher auch den Lebensrhythmus eines Dichters ausmachen, der die theatralische Sendung in sich spürt. Unaufhörliches Sichmessen gegensätzlicher Gewalten ist in der Tat, wie bei Schiller, Heinrich von Kleist oder Ibsen, auch das Lebensgesetz Hebbels. Kampf materieller, gesellschaftlich-sittlicher, psychologischer und ästhetischer Mächte. Und da er selber, so durchaus und unbedingt auf Kampf gestellt, der Welt als Ganzem gegenübertrat, so begreift man bei dem Sohne einer philosophisch geschulten Zeit leicht, daß er schon früh den Kampf nicht als einen persönlich-zufälligen faßte, sondern ihn aus dem winzigen Bilde seines Einzelseins durch die scharfe Linse seines Denkens in die Unendlichkeit des Weltganzen projizierte und den einzel menschlichen Gegensatz als einen metaphysischen Kampf begriff.

Es ist ein erschütterndes Bild: soweit wir Hebbels Leben zurückzuverfolgen vermögen, taucht der Gegensatz auf zwischen dem Ziele,

dem sein hoher Wille zustrebt, und dem Zustande, der ihn äußerlich gefesselt hält. 1813 in dem dithmarsischen Flecken Wesslburen geboren, ist das Haupterlebnis seiner zarten Jugend der Fall der Familie aus dem bescheidenen Mittelstande in die Armut. Man spürt noch den späten Erinnerungen des Mannes an, wie schmerzlich ihm diese Kränkung war. Sie tat um so weher, als in solchen kleinen Orten die gesellschaftliche Rangordnung den Gemütern sehr fest eingeprägt ist und der Knabe von empfindlichstem Geiste war. Ein Stachel blieb fortan in ihm, der seinen Ehrgeiz mächtig spornte. Um so unbedingter mußte er sich durchsetzen. Er gewann, als Laufbursche, dann als Schreiber, den Zutritt zu dem Hause des Kirchspielvogtes Mohr, der angesehensten Persönlichkeit in Wesslburen. Gegen neue Demütigungen hatte er sich zu wehren. Wie ein Dienstbote wurde er behandelt, zu gleicher Zeit, wo der Bildungshungrige die Bibliothek seines Herrn auslas und in die Tiefen des Weltgeheimnisses vordrang. Die Hamburger Schriftstellerin Amalie Schoppe, eine wackere und wohlmeinende Frau, reichte dem Einundzwanzigjährigen die helfende Hand, die ihn in ein weiteres Feld des Wirkens zog. Der Gegensatz zwischen dem jungen Genie und der bürgerlichen Gesellschaft, seiner inneren Reife und dem Mangel an Schulwissen, den stolzen Ansprüchen seines mißtrauischen Ehrgefühls und den Anstandsregeln der Gesellschaft — all dies schuf neue Kämpfe.

Der schwerste aber erwuchs ihm aus seiner sinnlichen Natur: aus seiner Verbindung mit Elise Lensing. Die neun Jahre Ältere hatte ihn zuerst als Schützling und Freund betreut. Sie war einsam, und schwere Schicksale lagen hinter ihr. Und er stand allein und bedurfte der mütterlichen Hilfe; sein Stolz lechzte nach Herrschaft über ein Wesen, das sich ihm unterordnete; seine überströmende Gedankenfülle verlangte ein Ohr, das zuhörte, wenn sie nach Worten rang. Und schließlich eroberte er sie ganz und zwang sie im Sturm der Sinne sich zu Füßen, ohne doch — das ist das Verlegende — sie zu lieben. Eine Quelle von Schmerz, Bitterkeit, Feindschaft und Schuld entsprang aus dieser Verbindung. Während der Bildungsjahre des Studenten in Heidelberg, des Schriftstellers in München, Hamburg und Kopenhagen war Elise die Freundin, die mit nimmermüder Liebe und persönlicher Opferwilligkeit ihm zur Seite stand. Aber als er mit dem Stipendium des dänischen Königs, seines Landesherrn, nach Paris ging und dann nach Italien, löste er sich,

wie von der nordischen Heimat im ganzen, so von Elise im besonderen ab. Ihre Verzweiflung um den Tod ihre Söhnchens Max öffnete ihm die Augen über die Kluft, die in den letzten Fragen zwischen ihnen gähnte: er schöpfte metaphysischen Trost aus dem pantheistischen Gedanken, daß der losgesprengte Tropfen, sein Söhnlein, wieder ins Weltmeer des Alls zurückgeflossen sei; sie sah in dem Verlust nur die Strafe ihrer Schande und Schuld. In Italien vollends, wo er, wenn auch noch in unerreichbarer Ferne, das Ideal der Schönheit über sich aufgehen sah, dem all sein Entbehren und Kämpfen galt, mußte er erfahren, daß ihr die bürgerliche Versorgung teurer war als seine dichterische Sendung. Nun stand der Konflikt zwischen dem Menschen und dem Künstler auf der Spitze. Entweder die bürgerliche Moral oder die Forderung der Kunst mußte siegen. Ein Kompromiß war nicht mehr möglich. Er wählte die Kunst, weil er in ihr das Wesentliche seines Lebens sah. Er ließ Elise fallen und reichte 1846 in Wien der Schauspielerin Christine Enghaus die Hand. Um teuern Preis hatte er die Sicherheit und die Ruhe seiner menschlichen Lage erkaufte. Fortan war ihm sein Haus die Zufluchtsstätte, in die er sich immer wieder zurückzog und in der er sein Glück fand bis zu seinem Tode im Jahre 1863.

Wenn Hebbel sich mit seinem grüblerischen Gange Rechenschaft gab über Grund und Wesen dieses Kampfes, dann fand er schon frühe nur eine Antwort: es war nicht seine persönliche Schuld. Die Schuld lag im Prozesse des Lebens selber. Möglich, daß Ideen Hegels und Schellings, aufgenommen in das allgemeine Geistesleben der Zeit, an der Grundlage seiner Weltanschauung mitbauten. Jedenfalls hat er später in München Schelling gehört und in Paris und später sich mit Hegel beschäftigt, durch sie eigene Ansichten bestätigt gefunden oder mit ihren Gedankenfolgen erweitert. Aber der Keim seiner Weltanschauung ruht darum doch in seiner eigenen Seele. Denn sie hätte, wäre sie von außen angelesen oder angehaucht gewesen, nicht mit solcher fruchtbaren Kraft in seinem Schaffen wirken und als innere Form seine Handlungen und Gestalten bestimmen können. Denn nur wo die Weltanschauung erlebtes Gefühl ist, nicht begriffliches Wissen, treibt sie auch dichterisches Leben hervor.

Am 11. April 1837 schrieb Hebbel von München aus an Elise Lensing: „Es gibt nur einen Tod und nur eine Todeskrankheit . . . es ist die, deretwegen Goethes Faust sich dem Teufel verschrieb, die Goethen befähigte und begeisterte, seinen Faust zu schreiben; es ist

die, die den Humor erzeugt und die Menschheit . . . erwürgt; es ist die, die das Blut zugleich erhitzt und erstarrt; es ist das Gefühl des vollkommenen Widerspruchs in allen Dingen.“ Hebbel ist Panentheist. In Gott ruht alles. Er ist die oberste sittliche Instanz der Welt, „das Gewissen der Natur“. Das schlechthin Seiende. Aber dieses Seiende begnügt sich nicht mit seiner seligen Ruhe in sich selbst. Es will auch ein werdendes sein. Es schafft Leben aus sich. Gott als Inbegriff aller Kraft, der physischen wie der psychischen, treibt aus seinem Geist Ideen, aus seinem Körper Körper hervor. Wie kann das Seiende Leben werden? Es muß sich des Wesens des Allgemeinen entäußern. Es muß ein Besonderes werden. Es muß sich zur Gestalt vereinzeln. „Wie die Vernunft, das Ich, oder wie man's nennen will, Sprache werden muß, also in Worten auseinanderfallen, so die Gottheit Welt, individuelle Mannigfaltigkeit.“ So tritt der Riß ein. Der Allheit Gottes tritt das in die Begrenzung des Einzelseins gebannte Besondere gegenüber, auch dieses teilhabend am Göttlichen, Bewußtsein göttlicher Allheit in sich tragend und zu Gott, aus dem es abgetrennt ist, zurückstrebend. Dieser Riß zwischen dem Allgemeinen und dem Besonderen gestaltet den Prozeß des Lebens tief schmerzlich. Die Welt ist „die große Wunde Gottes“, sagt Hebbel einmal, und ein andermal vergleicht er das Verhältnis des Einzelnen zum Ganzen dem Gegensatz zwischen einem erkrankten Gliede und dem Gesamtorganismus. „Es wäre so unmöglich nicht, daß unser ganzes individuelles Lebensgefühl, unser Bewußtsein, in demselben Sinn ein Schmerzgefühl ist, wie z. B. das individuelle Lebensgefühl des Fingers oder eines sonstigen Gliedes am Körper, der [d. h. der Finger] erst dann für sich zu leben und sich individuell zu empfinden anfängt, wann er nicht mehr das richtige Verhältnis zum Ganzen hat, zum Organismus, dem er als Teil angehört.“

So ist das Leben ein Krankheitsprozeß: die streitende Auseinandersetzung zwischen dem einzelnen Ich und dem Ganzen der Welt, in denen beiden die Gottheit wider sich selber streitet, um Leben aus sich hervorzubringen und lebend zum Genuß ihres Daseins zu kommen. „Alles Leben ist Kampf des Individuellen mit dem Univerſum“, lautet ein Wort aus dem Jahre 1840. Die Kraft, womit das Einzelne teil hat am Göttlichen, ist sein Talent. Dieses auszubilden, ist also die Pflicht, die es von Gott bei seiner Schaffung als Bedingung des Lebens ins Leben mitbekommen hat. Soweit

es dieses Talent ausbildet, so weit nähert es sich seinem Schöpfer. „Es gibt keinen Weg zur Gottheit, als durch das Tun des Menschen.“ Schaffen also ist der Inbegriff aller Religion. „Das ist des Menschen letzte Aufgabe, aus sich heraus ein dem Höchsten, Göttlichen Gemäße zu entwickeln und so sich selbst Bürge zu werden für jede seinem Bedürfnis entsprechende Verheißung.“

Aber — so tief durchzieht der Gedanke des Widerspruchs Hebbels Weltanschauung — dieses Sich=zu=Gott=Emporbilden des Individuums ist zugleich auch ein Sich=Entfernen von Gott. Je mehr das Individuum sein eigenes Wesen zur Vollendung bringt, je eigenständlicher es seine Gestalt ausbildet, um so schroffer wird die Vereinzelung, um so rücksichtsloser schließt es sich in sich selbst zusammen. „Das Göttliche lehnt sich gegen Gott auf, weil es seinesgleichen ist.“ Der Tropfen, der sich von der Gesamtflut abgespalten hat und, in sich zusammengeballt, seine eigene Bahn rollt, härtet sich und gefriert zu Eis. So treibt der Vereinzelungswille, der das Individuum ins Leben geführt hat, es auch wieder aus dem Leben hinaus, weil er „nicht Maß zu halten weiß“, wie es in dem „Wort über das Drama“ heißt. Dieser Gestaltungswille — aber nur er, nicht ein Verbrechen im kriminalistischen Sinne — bringt das Individuum in tragische Verschuldung. Das Hochgefühl des Gott=Individuums breitet sich schließlich so grenzenlos aus, daß die Gott=Allheit gefährdet erscheint und damit der Urgrund alles Lebens verschüttet zu werden droht. Gott muß das Individuum eindämmen. Er muß seine Entfaltung hindern und, wenn sie sich nicht hindern lassen will, das Individuum austilgen. Denn es gibt „nur eine Notwendigkeit, die, daß die Welt besteht, wie es den Individuen aber in der Welt ergeht, ist gleichgültig. . . . Das Böse, das sie verüben, muß, indem es die Existenz der Welt gefährdet, bestraft werden; aber zu ihrer Entschädigung für das Unglück, das sie erleiden, ist kein Grund vorhanden“. Das Wort, das Hebbel im November 1843 in sein Tagebuch geschrieben, kehrt fast wörtlich in einem Trostbriefe an Elise nach dem Tode ihres Söhnleins Max wieder. Trost hat freilich nur er selber aus seiner metaphysischen Überzeugung zu schöpfen vermocht.

Denn hier scheidet sich nun das nur sinnlich lebende Individuum von dem intellektuellen Menschen ab. Der sinnlich Lebende handelt lediglich, getrieben von seinem leidenschaftlichen Fühlen, aus seinem Ichbewußtsein heraus und spannt so den Gegensatz zum Ganzen bis

zur tragischen Katastrophe. In Elise Lensings Leben ist diese Katastrophe der Bruch Hebbels mit ihr. Auch der intellektuelle Mensch vermag der Tragik in seinem Verhältnisse zur Welt nicht zu entgehen. Denn die Spaltung geht ja durch das Herz Gottes selber hindurch. Aber er vermag wenigstens die Katastrophe abzuwenden. Indem er sich zur klaren Einsicht in den Lebensprozeß erhebt, vermag der Geist die Wirkung der Wunde zu beseitigen, an der das sinnliche Leben krankt. An dem Wendepunkte seiner Entwicklung, nach der Loslösung von Elise Lensing, am 1. Mai 1848 sprach Hebbel diese Erkenntnis gegenüber Amalie Schoppe aus: „Wenn der Mensch sein individuelles Verhältniß in seiner Notwendigkeit begreift, so hat er seine Bildung vollendet und eigentlich auch schon aufgehört, Individuum zu sein, denn der Begriff dieser Notwendigkeit, die Fähigkeit, sich bis zu ihm durchzuarbeiten und die Kraft, ihn festzuhalten, ist eben das Universelle im Individuellen, löscht allen unberechtigten Egoismus aus und befreit den Geist vom Tode, indem er diesen im wesentlichen antizipiert.“ Er antizipiert den Tod, indem er, noch lebend, das Sinnliche durch den Gedanken auslöscht und so wenigstens geistig die Spaltung zwischen der Gestalt und der Gottheit, dem Besonderen und dem Allgemeinen aufhebt. Wie mit dem leiblichen Tode der Lebensprozeß aufhört und das Individuum in die wirkliche Ruhe eingeht, so schafft diese Antizipation des Todes durch den Gedanken dem Geiste Frieden und gibt ihm den Trost der Religion. Hebbel wohnt fortan in dem Begriff der Notwendigkeit „wie in einer Burg“. „Von ihm allein gehen Versöhnung und Friede aus; denn wenn ich die Grundbedingungen aller individuellen Existenz in ihrer Unabänderlichkeit erkannt und eingesehen habe, daß nur aus den mir auferlegten Beschränkungen die Freiheit des großen Organismus, dem ich eingegliedert bin, hervorgehen kann, so ist in mir die Möglichkeit, ihnen auch nur trogen zu wollen, aufgehoben.“ Das Schaffen des Dramatikers offenbart diese Einsicht. In seinen früheren Werken treibt Hebbel die Ansprüche des Individuums auf seine besondere geschichtliche Gestalt stark hervor und läßt ihre Unterdrückung als etwas tief Schmerzlichendes, Peinigendes, ja als eine Weltungerechtigkeit erscheinen — wie quält uns z. B. das Schicksal der Klara in „Maria Magdalene“! — In seinen Werken nach 1848 aber bricht immer strahlender die Gewißheit von der Gerechtigkeit der Welt hervor und spricht sich, herbheroisch in „Agnes Bernauer“, erschauernd vor der Weisheit Gottes in „Ohnes

und sein Ring“, das religiöse Gefühl aus, daß das Individuum, so groß und herrlich es ist, doch sich dem Gesetz des Ganzen beugen muß.

Nichts verkündet so eindringlich die Geistesverwandtschaft Hebbels mit Hegel, als diese Schließung des Zwiespaltes zwischen Ich und Welt durch den intellektuellen Gedanken. Man würde beiden unrecht tun, wollte man seinen Ursprung im rein Logischen suchen. Er wurzelt ganz unzweifelhaft in einem persönlich erlebten Weltgefühl und zieht aus ihm seine Nahrung. Aber die Kraft, die ihn formt, ist deswegen doch der Intellekt. Denkend, nicht fühlend haben Hegel wie Hebbel die besondere Gestalt ihrer Weltanschauung geschaffen. Darum baute Hegel sein philosophisches System. Darum kann man auch die Gedankenreihen in Hebbels Tagebüchern, Briefen und Werken zum fast lückenlosen System ausbauen.

Diese logisch-intellektuelle Grundform von Hebbels Geist kam dem Dramatiker zugute. In Verbindung mit einer genialen Erfindungsgabe vermochte sie jene großartigen Handlungen zu bauen, deren kühngepannte Wölbungen das ganze Weltgeschehen tragen nach dem Gesetz des Gegensatzes zwischen der Schwere des einzelnen Steines, der zur Erde drängt, und dem allseitigen Drucke der Gesamtmasse, die die einzelnen vor dem Falle bewahrt. Es ist aber die Frage, ob diese intellektuelle Veranlagung auch dem Lyriker nützte.

Man kann die Frage, allgemein gestellt, nicht mit Ja beantworten. Schon die Tatsache, daß ihm die Lyrik ein Problem war, daß er immer wieder erörterte, weist auf das Gefühl unlyrischer Art hin. Für den geborenen Lyriker ist sie nicht Problem, sondern Eigentum. Mit der ihm eigenen Gedankentiefe erkennt Hebbel das Wesen der Lyrik. Sie ist ihm das „Elementarische der Poesie, die unmittelbarste Vermittlung zwischen Subjekt und Objekt“. Ihr Wesen durchaus inkommensurabel: „Aus jeder Auflösung des Rätsels muß ein neues Rätsel hervorgehen.“ Daher gehört das Didaktische nicht in die Lyrik. Uhländ war es, der ihn aus der Nachahmung der pathetischen Reflexionslyrik Schillers auf das Einfache zurückführte und ihn lehrte, nicht in die Natur hinein, sondern aus ihr heraus zu dichten. „Sowenig das abgezapfte Blut der Mensch ist, so wenig ist der auf Sentenzen gezogene Gedankengehalt das Gedicht.“ Der Lebensnerv der Lyrik ist das Gefühl, und einmal bezeichnet er als die beste Definition der Lyrik den Satz: „Die lyrische Poesie soll das Menschenherz seiner schönsten, edelsten und erhebendsten Gefühle

teilhaftig machen.“ Aber, so klar erkannt das alles ist, das ungeheuer Schwere ist: das Gefühl im Gedichte laut werden zu lassen. Erst wer die Kraft besitzt, das unmittelbar von innen herauswirkende Gefühlsleben zu begrenzen und darzustellen, ist ein lyrischer Dichter. Diese begrenzende Kraft ist der Gedanke, und so definiert Hebbel: „Ein lyrisches Gedicht ist da, sowie das Gefühl sich durch den Gedanken im Bewußtsein scharf abgrenzt.“ Das im Gedicht herausgehobene Gefühl hebt sich dann gegenüber dem Regen des ganzen Gefühlslebens ab wie ein von der Sonne beleuchteter Tropfen. „Der Gedanke ist plastischer als das Gefühl.“ Aber klappt nun in dieser Auffassung nicht ein Widerspruch? Das Gefühl ist ein Ewiges, Grenzloses, Unfaßbares, der Gedanke etwas klar Umrissenes, Bestimmtes, Logisches! Auch Hebbel entgeht dieser Widerspruch nicht. Die Lyrik bringe anscheinend immer das Alte, das Gewöhnliche, längst Bekannte, sagt er einmal. Uhlands wunderschönes Lied: „Die linden Lüfte sind erwacht“ spreche nur Dinge aus, die jeder auch ohne das Gedicht wisse. „Welch hohe Freudigkeit der Seele, welch ein Mut für alle Zukunft im Menschen erwacht, wenn ihm die zwischen den ewigen, den Fundamentalgefühlen in seinem Innern und den Erscheinungen der Natur bestehende untrennbare Harmonie in klarem Licht aufgeht, das scheint niemand zu wissen. Dagegen Gedanken — nun, Gedanken sind auf anderthalb Stunden neu.“ Also läge der eigentliche Wert des lyrischen Gedichtes in der Kraft des Weltgefühls, in dem es das Ich auflöst, die verschlossensten Geheimnisse der Menschenbrust werden „mit dem Leben und der Welt in fruchtbare, innige Verbindung“ gesetzt; der Gedanke im Gegenteil vereinzelt das Ich. Hebbel bekennt denn auch bei Anlaß von Platens Gedichten: „Zwischen dem Gedanken und dem Gefühl besteht nur ein gemachtes Verhältnis.“

All dies zeigt: Hebbel trägt den dialektischen Gegensatz, der ihm durch alles Leben hindurchgeht, auch in das lyrische Schaffen. Der Zwiespalt zwischen dem Allgemeinen und dem Besondern erscheint hier als Verhältnis von Gefühl und Gedanke. Wenn er Humor einmal „eine erweiterte Lyrik“ nennt, so rückt diesen Satz eine Bemerkung in der Besprechung von Heines „Buch der Lieder“ ins rechte Licht, wo Hebbel den Humor als „empfundenen Dualismus zwischen Mensch und Idee“ bezeichnet. So sehr und so oft er den inkommensurablen Gefühlscharakter der Lyrik betont, es bleibt ein Wissen um die Lyrik, das sich nur selten bei ihm zum lyrischen Können stei-

gert. Auch von dem Lyriker gilt jenes Wort, daß er den Dichter im Prolog zu dem „Diamant“ vom Lustspiel sagen läßt:

Dies steht so klar vor meinem Geist,
Daß, wenn ich's minder hell erblickte,
Das Werk vielleicht mir besser glückte.

Sogar der Begriff des Inkommensurabeln bleibt in der logischen Sphäre befangen. Wie im dialektischen Prozesse Hegels aus dem Zustand der Gegenzustand hervorgeht, so muß nach Hebbel im lyrischen „aus jeder Auflösung des Rätsels ein neues Rätsel hervorgehen“. Als ob das Gefühl, das das lyrische Gedicht erzeugt, fortschreitende Gedankenbewegung, und nicht vielmehr freisender oder höchstens dumpf drängender Zustand wäre! Auch in der Lyrik muß bei Hebbel der Gedanke die Ausgleichung zwischen Ich und Welt übernehmen. Bei dem geborenen Lyriker, wie Eichendorff oder Mörike, verschwimmen die Gegensätze im Gefühl, und die Distanz bleibt Sehnsucht.

In seinem ersten Tagebuche bemerkt Hebbel: es gebe Gedichte, denen man Gedankeninhalt nicht absprechen könne, von denen uns aber doch ein inneres Gefühl sage, sie seien nicht poetisch. Dies gilt auch von einer großen Zahl seiner eigenen lyrischen Gedichte. In seiner Erzählung des Uhlanderlebnisses nennt er die Veranschaulichung des Unendlichen an der singulären Erscheinung — die Forderung des symbolischen Stiles — das erste und einzige Kunstgesetz. Es gilt auch für die Lyrik. Symbolisch aber wirkt das Gedicht nur, wenn das Unendliche schwebendes Gefühl bleibt und sich nicht zur gedanklichen Frage zuspitzt. Wobei das logisch Unklare nicht mit dem Gefühlsmäßig-Dumpfen eins ist. Aber immer wieder erlebt man bei Hebbel, daß die Dämpfe der Gefühlseinbrunst durch klare, weiße Strahlen logischen Lichtes durchschnitten werden.

Hebbel hat drei Gedichtsammlungen herausgegeben: 1842 erschienen die „Gedichte“, 1848 die „Neuen Gedichte“ und 1857 die „Gedichte. Gesamtausgabe“. Weitaus die meisten Gedichte entstanden in der ersten Hälfte seines Schaffens, in Wessalburen, Hamburg, Heidelberg, München und wiederum Hamburg. Dann in Kopenhagen, Paris und Italien. In Wien begann der Quell rasch zu stocken. Der Dramatiker hatte endgültig seinen Weg und Stil gefunden. So ist es mit Hebbels lyrischen Gedichten ähnlich wie mit seinen Tagebuchaufzeichnungen: beide sind Zeugnisse innerer Gärung, leidenschaftlichen Suchens, gedanklicher Selbstauseinanderlegung. Es sind Früchte der Wanderung. Wo er im Vollbesitz seiner

Kraft ist, schreibt er Dramen. Die innere Verwandtschaft zwischen Tagebuch und Lyrik und zugleich der begrifflich-gedankliche Ursprung vieler seiner Gedichte geht schon daraus hervor, daß er öfter eine Tagebuchstelle nachträglich in ein Gedicht umgegossen hat.

Überblickt man nun die ganze Masse von Gedichten, so gewahrt man: es ist in ihnen ein oft unendlich mühevollcs Ringen zwischen Gedanke und Gefühl, Begriff und Bild. Vor allem in denjenigen, deren Stoff ein Gedankenenerlebnis gibt, also den Weltanschauungs-dichtungen. 1835 hat Hebbel in dem Gedicht „Gott über der Welt“ eine Darstellung seiner kosmischen Ideen zu geben gesucht. Gott stellt er der „Schwester“ (der Natur) gegenüber. Sie hat einst die Welten, Sonnen, Erden, Wesen geschaffen aus Liebe zu Gott. Er schaut gern in die geschaffenen hinein. In ihnen grüßt ihn die Liebe der Schwester. Sie selber aber ist in träumenden Schlaf gesunken, bis Gott sie ruft und sie einatmend wieder einzieht, was sie einst erschaffen. Ein seltsam großartiges Gesicht, zum Teil im Widerspruch stehend mit späteren kosmischen Ideen Hebbels, voll mythologischer Willkür und im einzelnen dunkel. Unsagbar Hohes müht sich der junge Denker im Bilde zu prägen: den Gegensatz zwischen Geist und Materie, der doch Liebe ist, und das Verhältnis der geschaffenen Wesen zu Gott. Aber warum schlägt die Schwester Gott nur noch „mit Beben, nicht trunken mehr, wie einst“ entgegen? Ist der Prozeß des Schaffens nicht ein steter, sich ewig erneuernder?

Unter dem Titel „Dem Schmerz sein Recht“ hat Hebbel eine Reihe von Gedichten, meist aus den Jahren 1836—1844, aus seinen Leidensjahren in Hamburg, Heidelberg, München und Paris, zusammengestellt. Sein Wesen erscheint in ihnen als eine einzige Wunde, in die er mit zitternden Fingern hineingreift, um ihre Ränder zusammenzuziehen. Wenn es ihm gelingt, das Gefühl zum Gedanken kristallisieren zu lassen, so ist die Wunde geschlossen. Denn dann hat die intellektuelle Anschauung den einzel menschlichen Schmerz überwunden. Aber wenn es gelänge, wäre er ja kein Dichter und vor allem kein Lyriker. So durchzuckt jenes „unterirdische Feuer“, das Hebbel Goethe zuschreibt, auch diese Gedankenkämpfe. Denn, so stark der Intellekt in ihm herrscht, man darf doch nicht von kühlem Verstand sprechen. Hebbel selber hat es in einem der ergreifendsten Gedichte dieses Zyklus ausgesprochen:

Gott weiß, wie tief der Meeresgrund,
Gott weiß, wie tief die Wunde ist!

Auf ewig schließ' ich drum den Mund,
 Ich werde dadurch nicht gesund,
 Daß, die sie schlug, sie auch ermißt.

Doch sie, die Welt, die das verbrach,
 Sie schändet meinen stummen Schmerz,
 Sie wagt die allerhöchste Schmach
 Und ruft, nachdem sie's selbst durchstach,
 Mir höhnennd zu: Du hast kein Herz!

Es ist wühlendes und wimmelndes Chaos, was Hebbel in „Dem Schmerz sein Recht“ gibt. Von Gefühlsdämpfen umwallt, recken sich Leiber und Arme steil zum Himmel, durchschießen Lichtpfeile die Dämmerung, rollen donnernde Felsblöcke daher, eine Gigantomachie des Geistes. Die spitzzige Dialektik des Hegelschen Weltromanes in lyrische Gedichte aufgelöst. Wie lehrreich ist für Hebbels Unvermögen, für das an sich einfache Gefühl einfach-lyrischen Ausdruck zu finden, gleich der Anfang! Mit einem wunderbaren lyrischen Aufklang hebt er an:

Ewiger, der du in Tiefen wohnest.

Aber sofort fühlt sich das Gefühl von Gottes unendlicher Tiefe zum Gedanken ab. Der Intellekt zergliedert ihn in seine Teile und Einzelhandlungen. Hebbel nimmt den Ellbogen des Verstandes zur Hand, mit ihm die Unendlichkeit des Gefühles zu messen. Nun wird auch der grammatische Bau rein verstandesmäßig; eine verwickelte Periode mit vielen ineinandergeschachtelten Nebensätzen entsteht, die das einfache Gefühl nicht mehr mit einem Blicke überschauen, die der Verstand auseinandernehmen, logisch aufeinander beziehen und mühsam analysieren muß:

Die der jüngst geborene Gedanke,
 Der, weil du allein Gedanken sendest,
 Raum den Weg von dir zu mir durchmessen,
 Wenn er rückwärts blickt, nur schwindelnd nachmißt...

Erst jetzt, nach diesem überflüssigen dialektischen Zehengange, setzt die Gefühlssprache wieder ein:

Ewiger, vernimm in dieser Stunde
 Meines bang bewegten Herzens Flehen!

Dagegen bliebe das Gedicht „Unergründlicher Schmerz“ bei ausgeprägt lyrischer Haltung gedanklich völlig in den Urnebeln der Metaphysik verborgen, fiel nicht aus andern Bekenntnissen des Dichters etwelches Licht in das Dunkel seiner rätselvollen Bilder

sprache. „Alles Leben ist Raub“ — Kampf zwischen Geist und Materie, Sonnenfunken und Staub, höchsten und tiefsten Gewalten. Schmerz entspringt daraus. Aber der Schmerz ist der Zoll, den der Mensch Gott entrichtet: er muß leiden, damit Gott „leben“ kann; zugleich aber erkauft er sich damit die Möglichkeit zu leben („Tast du in Qual und in Angst Erst genug für dein Leben“, d. h. Hast du Qual und Angst genug getragen, um leben zu dürfen). Nun sind die Götter ihm verschuldet nach dem Maße seines Leidens. Wer unermesslich gelitten, darf ins All hineingreifen: „Nimm dir, denn alles ist dein!“ Bis er endlich nach dem letzten Stern auslangt und, von seinem Blicke getroffen, in die Ewigkeit eingeht.

Dagegen, wie licht und anschaulich hat Hebbel 1863 diese gleiche Idee von der erlösenden Kraft des Leidens in dem Gedicht „Der Bramine“ darzustellen vermocht! Der frömmste der Braminen windet sich in den bängsten Qualen. Endlich verlassen ihn die Kräfte und er stöhnt zu den Göttern. Da bietet ihm der Tod an, seinen Hund an seiner Statt leiden zu lassen. Der Bramine lehnt es ab. Er will auch nicht den Vogel, nicht den Farn, nicht unreine Kreaturen wie Aasken und Spinnen, nicht die Schlange, die ihm mit giftigem Stachel naht, an seiner Stelle opfern. Duldend beut er ihrem Zahn seine Glieder. Aber Brama wandelt ihn zu einem Jüngling um; an seinen Schultern sproßt goldenes Gefieder, das ihn in den Himmel hebt.

Auch in das gefühlsmäßige Liebeserlebnis reicht der metaphysische Gedanke dunkelschattend hinein. Wie seinem Liebeserleben das heitere Glück versagt war, wie es ein „heiliger Krieg“ war und die tiefste Quelle für seinen kosmischen Dualismus, so singen auch seine Liebesgedichte niemals von jubelndem Glück, zarter Sehnsucht und freudigem Besitz. Bei Hebbel lieben nicht junge, hoffende, gläubige Menschenwesen. Bei ihm ringen Götter liebend miteinander, die die Wage des Weltgeschehens in Händen tragen. Er sieht in dem Auge der Geliebten den ganzen nächtlichen Himmel mit allen Sternen kreisen als Abbild des Weltlaufes. Ein kosmisches Gesetz tönt aus dem wundervollen „Ich und Du“, das in Kopenhagen 1843 entstand:

Wir träumten voneinander
Und sind davon erwacht,
Wir leben, um uns zu lieben,
Und sinken zurück in die Nacht.

Du tratest aus meinem Traume,
 Aus deinem trat ich hervor,
 Wir sterben, wenn sich eines
 Im andern ganz verlor.

Auf einer Lilie zittern
 Zwei Tropfen, rein und rund,
 Zerfließen in Eins und rollen
 Hinab in des Kelches Grund.

So klingen die „Scheidelieder“ aus in den kosmischen Gedanken, daß wir mit dem Schmerze unsern Teil an der Weltverschuldung bezahlen:

In diesem bittren Leiden
 Hab' ich nur darum Mut,
 Nur darum Kraft zum Scheiden,
 Weil es so weh uns tut.

So steht in „Sturmaxabend“, während vor ihm, rund und rot, der Geliebten Feuerlippe glüht,

Zwei Schritt' hinter mir der Tod
 Mit geschwungner Hippe.

So endlich knüpft er in seinem vielleicht unmittelbarsten Liede, dem „Gebet“ („Die du über die Sterne weg —“ am 6. Februar 1843 in Kopenhagen entstanden) seine angstvolle Sorge um Elise an das Himmelsgewölbe an.

Die Natur ist bei Hebbel eine rätselvolle Raryatide, auf deren Nacken die Last der Welt ruht. Sie möchte ausschreiten, aber sie ist gebannt. Auge und Mund sind in stummem Schmerz geschlossen, und der großgeformte Leib drückt die Schwere der Bürde aus. Hebbels Naturgedichte enthalten alle dunkle Stimmungen. Nicht daß er wie Lenau sein menschliches Einzelweh in die Natur ergöffe. Es ist kosmisches Erleben, was sie ausspricht. Für ihn ist, wie für Hegel, die Natur die Idee in ihrem Anderssein. Wenn er in die Natur sich versenkt, so tritt er aus der hellen Sphäre des Gedankens ein ins Dampfe, Brütende, Sinnliche. Darum erlebt er die Natur bloß und formt sich ihm das Erlebnis zum Gedicht nur, wenn in der Natur selber trübe Stimmungen walten. Sowenig wie das sorglose Glück oder die innige Freude seine Liebesgedichte durchglänzt, so wenig blüht in seinen Naturliedern heiterer Glanz des Morgens auf oder läßt der Frühling sein „blaues Band“ flattern. Natur heißt ihm Dämmerung, sei es die Dämmerung des Herbstes, sei es die

Dämmerung nach des Tages Lauf. Dieses Zwischenreich zwischen zwei Zuständen, zwischen Tag und Nacht, Leben und Tod sagt seinem nach Spannung lechzenden Wesen zu. Es läßt ihn tiefe Blicke tun in den Schoß der Welt und entbindet seine Gedanken. Wie er es in „Dämmer-Empfindung“ zusammenfassend und in charakteristisch dualistischer Anlage der Vorstellungen ausspricht:

Was treibt mich hier von hinnen?
 Was lockt mich dort geheimnisvoll?
 Was ist's, das ich gewinnen,
 Und was, womit ich's kaufen soll?
 Trat unsichtbar mein Erbe,
 Ein Geist, ein lust'ger, schon heran,
 Und drängt mich, daß ich sterbe,
 Weil er nicht eher leben kann?
 Und winkt mir aus der Ferne
 Die Traube schon, die mir gereift
 Auf einem andern Sterne,
 Und will, daß meine Hand sie streift?

Auch in dem „Herbstlied“ („Dies ist ein Herbsttag, wie ich keinen sah“), so rein und tief die Stimmung darin ist, ist ein kosmischer Gedanke eingefangen: das reife Obst löst sich im milden Strahl der Sonne von den Zweigen.

Sogar in das farbigste Naturbild, das Hebbel geschaffen, jene in Rom entstandene, von südlichem Wohl laut triefende Schilderung des Frühlings, „Das Opfer des Frühlings“, ist der Gedanke des Todes eingedrungen: Klares und volles Blau schmückt den Himmel. Der Lenz zieht in sein Reich. Alle seine Kinder begrüßen ihn. Die Blumen weckt er. Die Vögel fahren aus dem Traum. Im Flusse sieht er sein Bild und das seiner holden Braut, der blühenden Flur. Aber wie er länger hineinblickt, fühlt er ein inneres Stocken: die Götter sind neidisch. Da beschleicht ihn dumpfe Trauer, und ein kalter Schauer mahnt ihn an den Tod. Der Kranz entgleitet seinem Haar; sein Fuß zertritt ihn:

Plötzlich Stille jetzt! Die Winde
 Ruhn, wie auf ein Zauberwort,
 Doch in jedem Frühlingskinde
 Bebt der Todeschauer fort.

Aber Tod und Nacht sind Durchgangspunkte. Nicht nur Ende, auch Anfang. Nicht nur Zerstörung, auch Erquickung tragen sie in sich. Die „Weihe der Nacht“ spricht es aus — mit ergreifender Stim-

mungskraft und vollendeter Form, Gefühl, Gedanke, Bild, Sprache und Takt sich zur Einheit zusammenschließend:

Nächtliche Stille!

Heilige Fülle,

Wie von göttlichem Segen schwer,

Säuselt aus ewiger Ferne daher.

Und so erscheint denn in dem wundervollen „Nachtlied“, das die Gesamtausgabe der Gedichte eröffnet, wie bei Novalis die Nacht als der nährende und schützende Mutterschoß des Lebens:

Herz in der Brust wird beengt,

Steigendes, neigendes Leben,

Riesenhaft fühle ich's weben,

Welches das meine verdrängt.

Schlaf, da nahnst du dich leis,

Wie dem Kinde die Amme,

Und um die dürstige Flamme

Ziehst du den schützenden Kreis.

Hebbels Balladen sind im allgemeinen in ihrer künstlerischen Haltung seinen Novellen vergleichbar. In ihren Stoffen sind sie meist düster, grausam oder schwül, quälend. Der „Heideknabe“ erzählt die Ermordung eines Knaben, der mit Geld vom Meister über die Heide geschickt wird, durch einen Knecht. In „'s ist Mitternacht“ ermordet ein Träumender seinen Freund. In „Vaterunser“ stößt der junge Räuber dem Räuberhauptmann das Messer in die Brust. In „Liebeszauber“ durchsticht in einer furchtbaren Gewitternacht die Liebende bei der Zauberin das WachsBild des Geliebten mit ihrer Haarnadel, und er, der ihr nachgeschlichen ist, schließt sie berauscht in seine Arme.

Überall sieht man Hebbel bestrebt, der Handlung eine scharfe Silhouette zu geben. Aber hier versagt seine Kunst vielfach. Die Silhouette ist meist eher tief als originell geschnitten; sie wirkt nicht als lebendiges Antlitz, sondern als Frage. Statt zu erschüttern, quält er, statt zu zwingen, zwingt er. Es ist alles zu sehr auf die Spitze gestellt. Es sind Dramen nach Art der „Maria Magdalene“, aber noch mehr zusammengepreßt und darum noch härter und grausamer.

Selbst in dem „Heideknaben“ ist es Hebbel mit aller Virtuosität der künstlerischen Darstellung nicht völlig gelungen, das unsäglich Peinigende des Stoffes durch die Form aufzuheben. Das Motiv, daß ein Mensch seine Ermordung im Traum vorerlebt und, durch den Traum gelähmt, sich willenlos töten läßt, hat Hebbel Ende

Juni 1837 aus der Allgemeinen Zeitung in seinem Tagebuch aufgezeichnet. Da handelte es sich um einen Bischof von Autun. Am 6. Mai 1839 notiert er sich einen ähnlichen Vorfall, der sich offenbar in Wirklichkeit zugetragen hatte. Ein Lehrlinge in Hamburg träumt, er werde auf dem Wege nach Bergedorf ermordet, und erzählt seinem Meister den Traum. „Sonderbar ist es,“ sagt dieser, „daß du eben heute mit Geld nach Bergedorf mußt.“ Trotz seiner Angst muß er fort. Bei einer berücktigten einsamen Stelle kehrt er um und bittet im nächsten Dorf den Schulzen, ihm einen Begleiter mitzugeben. Ein Knecht geht eine Strecke weit mit und kehrt dann wieder um. Der Junge getraut sich nicht weiter. Er geht wieder ins Dorf und bittet den Schulzen, ihm den Knecht bis nach Bergedorf mitzugeben. Dies geschieht. Nun erzählt der Knabe den Traum, und der Knecht ermordet ihn.

In der Tagebuchaufzeichnung ist der Verlauf der Handlung in der Ballade, die am 8. März 1844 in Paris niedergeschrieben wurde, fast genau vorgebildet. Die Ballade vereinfacht das Wirklichkeitsereignis nur, indem der Knabe nicht ins Dorf zum Schulzen zurückgeht und den Gang nicht noch gar zweimal tut, sondern unterwegs beim Hirten einkehrt. Auch einzelnes ist tiefer motiviert: der Knabe bietet als Begleiterlohn seine vier ersparten Groschen; wie er den Knecht nur erblickt, graut ihm schon vor dem Mörder. Und endlich weiß der Dichter auch von der Bestrafung des Knechtes durch den Henker zu erzählen. Mit größter psychologischer und koloristischer Kunst ist die Stimmung geschaffen: der Traum legt sich wie das Alpdrücken eines unentrinnbaren Verhängnisses über das ganze Geschehen. Wie Heinrich von Kleist, der von Hebbel so hochverehrte, etwa an der Spitze seiner Novellen Konflikt und Ausgang andeutet, so faßt die erste Strophe den Inhalt der Ballade kurz zusammen und erregt durch das grausige Motiv unsere Spannung aufs höchste. Alles eigentliche Geschehen stellt sich, wie in der Volksballade, in dramatisch gespanntem Zwiegespräche dar: der Auftrag des Meisters; die Bitte um einen Begleiter; der Mord. Und im Hintergrund die Heide „nebelnd, gespenstiglich, die Winde darüber laufend“. Der Ausgang wird durch zwei Vögel, eine Taube und einen Raben, erzählt, die zugleich das Verhältnis des Knaben zu dem Mörder symbolisch darstellen. Eine bewundernswerte Kunst. Und doch, man spürt die zeitliche Nähe der „Maria Magdalene“.

Auch die Balladen sind, wie die rein lyrischen Gedichte, Gaben

eines Dramatikers. Man fühlt seiner Hand an, daß sie gewöhnt ist, den wuchtigen Bogen des tragischen Kampfes der Welt zu spannen; sie ist zu schwer, wenn es gilt, mit zartem Schläge über die Saiten der Lyra zu gleiten. Die oberen Töne werden leicht schrill, die mittleren entbehren des süßen Schmelzes, und die Piani klingen hart. Darum sucht die Hand lieber die dunkeln tiefen Töne. Diese läßt sie geheimnißvoll erbrausen, daß es aus ihnen tönt wie ein Urlied aus Waldeßnacht. Es sind in der ganzen Masse von Hebbels Gedichten nur wenige, die man als reine Lyrik gelten lassen kann. Aber sie gehören zu dem Größten, was die deutsche Lyrik hervorgebracht.

Sechstes Kapitel

Gottfried Keller

Die große Auseinandersetzung zwischen idealistischer und materialistischer Weltauffassung in der Mitte des 19. Jahrhunderts hat der Dichtung neue Ideen und Stoffe gegeben und sie, aus ähnlichen Bedingungen heraus, eine Nachblüte klassischer Kunstvollendung erreichen lassen. Während der reine Idealismus der Romantik sich in eine körperlose Schattenwelt verflüchtigte, während der reine Naturalismus am Ende des Jahrhunderts geistlose Sandberge sogenannter Wirklichkeit aufschüttete und sich in technischen Experimenten zerrieb, wuchs um 1850 aus leidenschaftlichem Erleben der Zeit eine neue starke Kunst. Ein Geschlecht schuf sie, das, in einer reichen Ideenbildung geschult, doch im Gegensatz zu der Generation von 1820 bis 1830 jugendfrisch genug war, aus dem Idealismus nur den Drang nach dem Geistigen, nicht aber mehr den abgelebten Inhalt zu übernehmen, mit unbefangenen Wirklichkeitsfönn der Zeit gegenüberstand und mit schöpferischer Kraft aus ihren Bedürfnissen neue Ideen hervorbrachte. Ob man dann, mit Hegel, diese Ideen als Wirkungen der übermenschlichen und absoluten Weltvernunft faßte, ob mit Feuerbach als dem menschlichen Gehirn entsprungene Begriffe, das war für ihre Fruchtbarkeit gleichgültig. Nicht gleichgültig freilich für die Art des künstlerischen Stiles. Wer von Hegel herkam, war bestrebt, überall das gesetzmäßige Wirken der Ideen im Anschaulich-Sinnlichen durchscheinen zu lassen und seiner Darstellung durchscheinend-vergeistigte Züge zu geben. Wer sich zu Feuerbach gesellte, ließ seinen Gestalten das Blut kräftig durch die Adern strömen und

ließ sie freudenvoll in blühender Natur sich tummeln, ohne doch einen Augenblick zu vergessen, daß sie Menschen, nicht Tiere waren.

So stehen sich Hebbel und Gottfried Keller gegenüber. Jener nach der allgemeinen Haltung seines Geistes Hegelianer, dieser entschieden sich zu Feuerbach bekennend. Jener wie die Weltvernunft selber, allmächtig und unerbittlich, in seinen Dramen große Helden und mächtige Völker gesetzmäßig die Bahn ihres Werdens bis zur tragischen Verschuldung führend und einen Zustand der Weltgeschichte aus dem andern ableitend; dieser in seinen Erzählungen wie der Frühlingsgott die braune Erde mit einem bunten Teppich herrlichster Blüten überdeckend und mit lachenden Geschöpfen bevölkernd, strahlend von gutigem Vertrauen auf die unerschöpfliche Fülle der Natur.

Der Gegensatz prägt sich schon in dem Leben aus. Hebbel hat die Heimat wie ein zu enges Kleid so früh als möglich von sich geworfen, ist den Großstädten als Mittelpunkten der Kultur nachgezogen und hat sich in Wien unter einem sinnlich=leichten Volke niedergelassen, zu dem er, der schwerfällige Dithmarsche, niemals innerlich ein Verhältnis gewann. Gottfried Keller dagegen zog seine beste Kraft aus dem Boden der Heimat und dem Erleben seines Volkes. Gern spricht er in seinen Werken von dem Verwachsensein des Menschen mit der Heimaterde. Er erzählt von dem alemannischen Stamme, der vor Zeiten über den Rhein gekommen ist und sich in seiner Heimat niedergelassen hat; er sieht seine Art, Sitte und Gebrauch noch in der späten Gegenwart fortwirken. Er weiß: der Mensch lebt aus der Erde, aber auch die Erde vom Menschen. Der Boden des Gottesackers im Heimatdorfe des Grünen Heinrich besteht „buchstäblich aus den aufgelösten Gebeinen der vorübergegangenen Geschlechter“.

Ein unvergleichliches Doppelgeschenk ward ihm in die Wiege gelegt: der Ort und die Zeit seiner Geburt. In der Bevölkerung, aus der er stammt, hatte sich uralte Eigenart durch die Jahrhunderte lebendiger erhalten als anderswo in deutschen Landen. Schon in ihrer kraftvollen, ältesten Sprachgut sichtbar bewahrenden Mundart war sie wie durch einen Wall vor dem ausgleichenden Ströme moderner Bildung geschützt. Und zu der Zeit, da er geboren wurde, war im Volke nach jahrhundertelangem Schlummer des Gemeingefühls das politische Bewußtsein zu neuem Leben erwacht und schuf sich in kraftvollem Ringen, auch dies ein Stück Natur, eine klassische

Form, in der das Volk auf Jahrzehnte hinaus sich im Innern wohlfühlte und nach außen ein Wirken entfalten konnte, das die Kleinheit des Landes weit überflog.

Von Kindheit auf lernte der Dichter die Natur als die Urmutter alles Lebens ehren. Aber er wußte auch schon frühe, daß sie in zwei Mächten im Leben wirkt: als Fruchtbarkeit, Reichtum, Äppigkeit und als Gesetzgeberin von Sittlichkeit, Ordnung, Recht. Mit lichter Klarheit sehen wir beide Mächte sein Leben formen. 1819 in Zürich geboren, wuchs der früh vaterlose mit der jüngeren Schwester in der treuen Hut der innerlich tiefen, äußerlich verständig=herben Mutter heran. Je ängstlicher sie die mageren Mittel zusammenhielt, um so freier, größer, üppiger mußte dem Kind das Landleben erscheinen, das er regelmäßig in den Ferien bei den Verwandten in dem Dorfe Glattfelden genoß. Der Gegensatz drängte sich ihm schon äußerlich auf: in Zürich das schmale hohe Haus in der engen, sonnenarmen Gasse, von oben bis unten mit einem Gewimmel von Mietsleuten vollgepfropft, mit einem engen, kümmerlichen Höfchen, mit dunkeln Winkeln zum Träumen und hohen Dachfenstern zu sehnsüchtiger Auschau auf Schneeberge und Wolken. Auf dem Dorfe ein nicht stattliches, aber doch immerhin geräumiges Haus, ein Wohlstand, der Menschen und einer Schar Tiere — Hunden und Katzen, Reh und Marder — Nahrung und Bewegungsfreiheit gab, und ringsum ein Kranz von Wiese, Feld und Wald, eine reizvolle und fruchtbare Landschaft, reich gegliedert durch Berg und Tal und Fluß, und doch mit einem weiten Gesichtskreise. So mußte dem Kindergemüte von Anfang an der Naturreichtum des Bodens als das Lockende und Herrliche, als die Quelle allen Glückes erscheinen.

Zugleich aber sah er auf diesem Heimatboden ein rüstiges Volk sich tüchtig tummeln. Zürich stellte sich an die Spitze des politisch=wirtschaftlichen Fortschrittes in der Schweiz. Als der Knabe etwa zwölf Jahre alt war, räumte man energisch und zielbewußt mit den hemmenden Überresten mittelalterlicher Lebensformen und aristokratischer Standesherrschaft auf. Eine freisinnige Verfassung gewährleistete dem Volke das Recht, sein Schicksal sich selber zu bestimmen. Der für den neuzeitlichen Verkehr zu eng gewordene Gürtel der Stadtbefestigungen wurde gesprengt und die Dampfschiffahrt auf dem See eingeführt. Aber früh lernte der Knabe auch, daß die Politik nicht mit sich spaßen ließ. Als er 1834 in eine Bewegung eingriff, die unter den Schülern der Industrieschule, die er besuchte,

gegen einen ungeschickten, auch politisch mißliebigen Lehrer angezettelt worden war, wurde der Sohn der Witwe als Sündenbock aus der Schule herausgetrieben.

Den für einmal von dem Bildungsleben Ausgestoßenen schloß während eines mehrwöchigen Aufenthaltes in Glattfelden die Natur in ihre trost- und hilfreichen Mutterarme. Er dankte es ihr, indem er ihr sein ganzes Leben zu weihen beschloß und sie zur Führerin erkor. Er wollte Landschaftsmaler werden, das heißt, wie der Grüne Heinrich dem Vater Annas erklärt, „die stille Herrlichkeit und Schönheit der Natur betrachten und abzubilden suchen“. Vorerst freilich suchte und fand er die Natur und ihren Reichtum nur im eigenen Gemüte. Je trüber und kärglicher die gegenwärtige Wirklichkeit war, um so üppigere Blumen trieb seine übermächtige Phantasie. Bis über den Kopf tauchte er in die Romantik unter. Das Seltsame galt ihm als das Ursprüngliche, das Verschrobene als das Wahre, das Grausige als das Wunderbare. Der Zeichner liebte es, Felsklöße oder Baumstrünke zu zeichnen, die bei näherer Betrachtung sich in menschliche Gesichter umwandeln, Räuberszenen und Mißgeburten zu entwerfen. Der werdende Dichter ersann grausige Abenteuer, und der tastende Denker warf die trockene Dogmatik der reformierten Kirche aus seinem Kopfe und vertiefte sich in die mystische Naturvergeistung eines kaum mehr zeitgemäßen Pantheismus.

Die geilen Triebe dieser Phantastik beschnitt dem neunzehnjährigen Maler sein zweiter Lehrer, Rudolf Meher, indem er ihn zur unablässigen Beobachtung und zur peinlichen Treue gegen die Natur anwies, die allein „vernünftig und zuverlässig“ sei. Dasselbe Geheimnis offenbarte ihm Goethe, von dem der Grüne Heinrich lernt, „daß das Unbegreifliche und Unmögliche, das Abenteuerliche und Aberschwengliche nicht poetisch ist und daß . . . Schlichtheit und Ehrlichkeit mitten in Glanz und Gestalten herrschen müssen, um etwas Poetisches oder, was gleichbedeutend ist, etwas Lebendiges und Vernünftiges hervorzubringen“. Trotzdem wurde die Laufbahn des Malers ein Leidensweg, der von Station zu Station näher zum Martyrium führte. Ostern 1840 zog er nach München. Aber er fand auch dort keinen Meister und keine Kunst, die ihn hätten weisen können. Ihn zog es nach einer heroischen Landschaft großen Stiles, wie sie J. A. Koch geschaffen; er entwarf gewaltige Kartons mit „ossianischen“ Landschaften. Dichterische Stimmungen und Ideen wollen sie darstellen, aber nicht in die Luft gezeichnet, wie Cornelius'

apokalyptische Reiter; Landschaftsformen und Naturerleben wollen sie festhalten, aber nicht ängstlich in ihrem Äußeren und Einzelnen abgeschrieben. Also Geisteswalten in der Natur offenbaren, im Sinne einer tiefgefühlten, aber noch unberatenen Naturfrömmigkeit. Aber da ihm dazu die technische Fertigkeit abging, so mußte das Bemühen mit einer Katastrophe enden.

Ein Schiffbrüchiger, wie es schien, kehrte er im Spätherbst 1842 nach Zürich zurück. Hier fand er das politische Leben in heftigster Gärung. Es galt, der liberalen Partei, die 1839 gestürzt worden war, aufs neue zum Siege zu verhelfen. Kampfesmutig, ein leidenschaftlicher Radikaler, griff Keller ein. Je hoffnungsloser ihn die grauen Riesenkartons seiner Malerschaft anstarrten, um so fester ließ er sein Lebensschifflein in die Schicksalswogen der Zeit ausfahren. Zürich war damals eine wichtige Walfstatt des internationalen Ideenkampfes. Deutsche Flüchtlinge, August Follen, Herwegh, Freiligrath, der kommunistische Apostel Wilhelm Weitling u. a. hatten hier Zuflucht oder kurze Rast gefunden. Wilder tobte der Kampf. Es ging nicht nur um die Staatsform, es ging um die ganze Weltanschauung, und über den Lösungen: Sie Aristokratie! Sie Demokratie! schwebten die anderen: Sie Christentum! Sie Atheismus!

In sein Tagebuch schrieb Keller im August 1843: „Die Zeit ergreift mich mit eisernen Armen. Es tobt und gärt in mir wie in einem Vulkane. Ich werfe mich dem Kampfe für völlige Unabhängigkeit und Freiheit des Geistes und der religiösen Ansichten in die Arme.“ „Brühwarm“ liest er in den Zeitungen die Berichte über Zensurgebühren und Bücherkonfiskationen. Zornig greift er die Jesuiten an, deren Vertreibung aus der Schweiz der Liberalismus auf sein Parteiprogramm gesetzt hatte. Leidenschaftlich erörtert er die Heilsbotschaft der Kommunisten, die eine Zeitlang mit den Radikalen mitliefen, und setzt sich mit dem Atheismus auseinander. In den Freischarenzügen von 1844 und 1845, als es galt, in Luzern die Reaktion zu Fall zu bringen, hängt auch er sein Gewehr um und trug seine Haut zu Markte. Völlig schien er mit dem Schicksal des Volkes verschmolzen. „Es darf keine Privatleute mehr geben“, schrieb er in sein Tagebuch. Und doch schwebte sein Geist über den wogenden Wassern des Chaos, er verlor seine Besonnenheit nicht und sein Ziel — Künstler, nicht Politiker — stand, ob auch von Wolken verhüllt, doch sicher vor ihm. Er trennte seinen Weg von dem der Kommunisten und hielt, gegenüber den Atheisten, ein „posi-

tives religiöses, für den Mensch unerklärliches Element“ fest. Denn er konnte sich keinen Künstler denken ohne Gottesglauben und Frömmigkeit. Und wenn die Wogen der Zeit ihn allzu wild umtobten, so blieb ihm immer noch als Asyl das Heimatdorf und der Frieden der Natur.

„Der Ruf der lebendigen Zeit“ weckte im Sommer 1843 den Lyriker in ihm und entschied über seine Bestimmung. Herweghs „Gedichte eines Lebendigen“ wirkten „wie ein Trompetenstoß, der plötzlich ein weites Lager von Heervölkern aufweckt“. Und zu Herwegh gesellte sich Grün mit seiner Dichtung „Schutt“. Die Politik, nicht die Landschaft, mußte den Anstoß geben; denn sie war das Neue, Lebendige, Bewegte und Bewegende. Das Landschaftserlebnis, ob es auch ebenso nachhaltig war, lag tiefer und ruhig am Grunde der Seele. Es stieg erst an die Oberfläche der künstlerischen Gestaltung, als die Flut durch das politische Erlebnis in Wallung geraten war. 1846 erschienen die „Gedichte“. Sie stellten ihn mit einem Schlage an den ersten Platz der schweizerischen Dichter und in die vorderste Reihe der deutschen überhaupt.

Das Jahr 1848 brachte die Klärung. Mit einem Reisestipendium der liberalen Kantonsregierung ging der Dichter nach Deutschland. Er hatte das Bedürfnis, aus der Ferne den richtigen Blick zu gewinnen für die Verhältnisse in der Heimat, und zugleich wollte er in der reicheren und weiteren Bildungswelt Deutschlands, seines „zweiten Heimatlandes“, sich zum deutschen, nicht nur schweizerischen Dichter heranzubilden. In Heidelberg hörte er im Winter 1848/49 Ludwig Feuerbachs Vorträge über das Wesen der Religion. Sie wurden ihm, was sie sein sollten, die systematische Darlegung der diesseitigen Weltanschauung. Nun merkte er, wie nahe er dem neuen Lande schon stand. Durch Feuerbach hörte er das ihm längst vertraute Evangelium der Naturfrömmigkeit bestätigt; ließ sich sagen, daß die Natur die Quelle und der Maßstab der Sittlichkeit sei. Das Neue war nur die letzte Forderung, die Feuerbach zog: es gibt keine übersinnliche Gottheit, keine der Welt immanenten Ideen, kein persönliches Fortleben nach dem Tode. Der Mensch mit Sinnen und Verstand ist das Maß aller Dinge. Wenn Keller davor gebangt hatte, daß „mit dem Aufgeben der religiösen Ideen auch alle Poesie und erhöhte Stimmung aus der Welt verschwinde“, und daß das Leben der Sinnenlust eines entfesselten Materialismus anheimfallen werde, in dem der Künstler, der Verkündiger der höheren

Welt, keinen Platz mehr finde, so konnte er sich nun trösten. Feuerbach hatte ihm gezeigt, daß aus der Tatsache der Sterblichkeit dem Menschen die Pflicht erwachse, innerhalb der kurzen Spanne des einzigen irdischen Lebens seine Kräfte zum Wohle des Ganzen auszunützen. Eine neue, höchst ernsthafte Sittlichkeit war so verkündet. Nicht nur sinnlicher, glühender war ihm das Leben durch Feuerbach geworden, sondern auch der Tod ernster und bedenklicher. Es galt nicht nur, von dem goldenen Überflusse der Welt zu trinken, was die Wimper hielt, es galt auch eingedenk zu sein, daß die lieben Fensterlein, die Augen, einmal verdunkelt sein werden. Es galt nicht nur zu genießen, sondern auch zu entsagen. Jetzt erst verstand er die „Natur“ und ihre beiden Grundmächte recht. Nun wußte er: Wie sie nicht geschlossen ihre Geschöpfe hervorbringt, so soll auch der Mensch sich den Formen unterziehen, die auf dem Boden des natürlichen Werdens die Gesellschaft als Sitte und der Staat als Gesetz hervorbringt. Sinnlichkeit und Sitte, Glück und Recht, Freiheit und Notwendigkeit, Genuß und Entsagung, das sind die beiden Grundideen, die fortan klar und bestimmend alle Äußerungen von Kellers Weltanschauung durchziehen und seine dichterische Phantasie leiten. Sie treten bedeutsam hervor als Sinn des Lebensganges des Grünen Heinrich in dem Gedichte „Verlornes Recht, verlornes Glück“. Sie sprechen als Kraft und Gewissen zu uns in den beiden Frauen gestalten des „Großen Schillerfestes“ von 1859. Sie tauchen auf in den Namen von Zukundus („Der Heitere, Glückliche“) und Justine („Die Gerechte“) und ihrer Kinder Justus und Zukunde im „Verlorenen Lachen“, und sie leiten, geistvoll und anmutig formuliert in dem Logauischen Epigramm, die Brautwahl des Professors Reinhart im „Sinngedicht“ und bilden die innere Begründung des Geschehens in allen Erzählungen Kellers. Wer verkennet, daß die Doppelidee erwachsen ist aus jenem Doppelgeschenk, das dem Dichter in die Wiege gelegt war: daß er geboren wurde in einem naturhaften Volke und lebte zu einer Zeit, wo dieses Volk sich seine politische, d. h. natürlich-sittliche Form erkämpfen mußte?

Er selber gestaltete, wie jeder ursprüngliche Mensch, nach diesem Grundgesetz seines Charakters und seiner Weltanschauung sein Leben. Perioden der Freiheit und des Glückes wechseln ab mit Perioden der Pflicht und der Strenge, und er lernte in der Entsagung seine Kräfte ebenso fest zusammenfassen, wie er im Glück sie heiter entsaltete. Von Berlin, wohin er sich aus Heidelberg gewandt, kehrte

er 1855 nach Zürich zurück, um als freier Schriftsteller zu leben. Aber als er fühlte, daß die Freiheit zur unfruchtbaren Fessellosigkeit ausartete, begab er sich in die strenge Schule eines mühevollen Amtes. Von 1861—1876 war er Staatschreiber des Kantons Zürich. Lange Jahre schien er den Dichter in sich vergessen zu haben, nur die Pflichten des Amtes ühend. Es tat ihm die Wohltat, daß es ihn auch als Schriftsteller ein pflichtmäßiges Schaffen lehrte. Mit dem Beginn der siebziger Jahre knüpfte er den abgebrochenen Faden wieder an, um das goldene Werg, das ihm noch an der Kunkel hing, in unablässiger und zielbewußter Arbeit abzuspinnen. Phantasie Reichthum und Pflicht wirkten jetzt zu schönster Einheit verbunden. Als er 1890 starb, hatte der Dichter in dem mäßigen, aber schwerwiegenden Häuflein seiner „Gesammelten Werke“ der Welt alles gegeben, was er ihr zu schenken hatte.

Die Klärung der Weltanschauung in Heidelberg bedeutete zugleich für den Dichter die Erkenntnis seiner Schaffensrichtung. Nachdem er durch Feuerbach aus der unklaren Willkür des spätrömatischen Ich auf das Große und Ganze des natürlichen Lebens hingewiesen worden war, sah er ein, daß die Darstellung dieses natürlichen Lebens fortan die Aufgabe des Dichters sein müsse. Er habe das subjektive Gebaren nun endlich satt, gestand er, und empfinde eine wahre Sehnsucht nach einer ruhigen und heiteren objektiven Tätigkeit. Er fand sie freilich nicht, wie er meinte, im Drama, wohl aber in der Epik. Solange er als halber Romantiker an den „Weltgeist“ geglaubt, konnte er seinen persönlichen Geist sich im Gedicht aussprechen lassen. Nun er das Wirken Gottes nur noch in seinen Geschöpfen sah und der Geist Natur geworden war, mußte auch in seinem Schaffen alles Persönliche zurücktreten. Das Feuerbacherlebnis bedeutete so für ihn den Abschluß der Lyrik. Was seit dem Erscheinen der ersten Gedichte noch entstanden, vereinigten die „Neueren Gedichte“ (1851; 2. Ausgabe 1854). Dann verstummte für fast ein Menschenalter der lyrische Ausdruck seines Einzelerlebens. Jenes Wort: es dürfe keine Privatleute mehr geben, wandte er in rigoröser Folgerichtigkeit auch auf das Schaffen des Lyrikers an; denn Feuerbach, mit seiner demokratischen Botschaft der Beglückung der ganzen Menschheit im Diesseits, hatte seine Bestätigung gebracht. Wer auf diesem Boden stand, hatte kein Recht mehr, sich zu lyrischem Gebete in das Kämmerlein seines Herzens zurückzuziehen. Für den war, mit der Romantik, dem reichsten Quell der

Lyrik, die Zeit der Einzellyrrik endgültig vorbei. Für den gab es, auf dem Gebiete der Lyrik, „nichts Neues mehr unter der Sonne“. Aber den Wert der Lyrik eines Geibel und der andern, die nach 1848 mit ihren Goldschnittbändchen die Herzen des Volkes eroberten, täuschte er sich nicht. Er wußte, es war Epigonenlyrik; Stubenpoesie, nachempfunden und nachgeschaffen, nicht unter freiem Himmel gewachsen. „Ein grauer Strichregen allseitig gleichmäßig geschickter Versfädelerei, verdrießlich und fast eintönig, bedeckt das Land; wo ein scheinbar neuer Klang ertönt, da zeigt gleich das nächste Jahr nach dem Erfolge, daß nichts Nachhaltiges, Notwendiges daran war, indem der Glückliche nicht imstande ist fortzufahren, den Klang noch schöner zu wiederholen. Der Geist schwebt eben nicht über einem Glas Wasser, er schwebt über den Wassern. Goethes Lied entstand aus der kraftvollen Empfindungsfähigkeit und aus der Sehnsucht des vorigen Jahrhunderts.“ So schrieb er 1860 in dem Aufsatz „Am Mythenstein“ aus seinem unbestechlichen Naturgefühl heraus.

Konnte aber nicht aus der Sehnsucht auch des neuen Jahrhunderts eine neue, naturhafte Lyrik entstehen? Das Zeitalter Goethes war individuell gerichtet gewesen, das 19. Jahrhundert politisch: konnte nicht dieses politische Leben gerade eine neue Lyrik hervorbringen als notwendigen Ausdruck des Gesamtgefühls der Bevölkerung? Keller faßte in der Tat diese Entwicklungsmöglichkeit ins Auge. „Führt die Lyriker an Wind und Sonne des offenen Volkslebens“, ruft er aus, „laßt sie, statt binnen Jahresfrist ganze Bände zusammenzustoppeln, vorerst Ruf und Ehre daran setzen, nur Ein gutes Lied zu machen und mit demselben (an Volksfesten) zu singen!“ Allen Ernstes träumte er so von der Entstehung einer neuen politisch-sittlichen Volkslyrik aus dem nationalen Leben heraus, wie es sich in der Schweiz an Sängers-, Turn- und Schützenfesten ausbreitete. Hier sollte im Liede des Dichters das Volk sein Erleben im Gesange ausströmen und zugleich die Kritik über das Lied üben, eine natürliche Kritik, nicht „eine in Monatsheften gedruckte“. Keller selber schuf aus dem Festleben der Schweiz, vor allem in den fünfziger und sechziger Jahren, eine größere Zahl solcher politischen Volkslieder, reich befrachtet mit sittlichem Gehalte, getragen von der Begeisterung für das Wohl des Ganzen. Aber als er Ende der siebziger Jahre noch einen Nachsommer lyrischen Schaffens erlebte, waren die Früchte, die er zeitigte, neben Balladen lyrischer Ausdruck des Einzelerlebens. 1883 hat er dann seine „Gesammelten Ge-

dichte“ erscheinen lassen. Sie umfassen den gesäuberten und geglätteten Bestand der beiden Jugendbändchen, bereichert um das später entstandene Gut.

Naturreichtum und sittliches Gesetz ist die Grundidee von Kellers Leben, Lebensanschauung und Schaffen. Durch sie ist auch seiner Lyrik, sofern sie der notwendige Ausdruck seiner Persönlichkeit ist, stofflich der Weg gewiesen. Von seinen Liebesgedichten hat er selber gesagt, es habe ihnen an jedem erlebten Gefühl gebrochen. In dem Zyklus „Erstes Lieben“, und in der „Feueridylle“ sucht die Begabung des Lyrikers tastend ihren Weg. In den Balladen hat er keinen eigenen Ton gefunden. So stellt seine Lyrik wesentlich zwei Erlebnisse dar: die Natur und den Staat.

Kellers Naturgefühl ist so ursprünglich und tief wie das Goethes, Mörikes und Eichendorffs. Wohl trifft man auch bei ihm jene an Heine und Lenau gemahnenden Bilder, in denen die Natur denaturiert und mit geistreicher Gewalttätigkeit in den Kreis menschlichen Lebens hereingezogen wird. In „Feldbeichte“ erscheint der Mond mit seiner Silberglaze als Pfaffe, der dem Dichter die Beichte abnehmen muß. In dem Sonett „Winterabend“ wird die von dem Rosenschein der untergehenden Sonne übergossene winterliche Schneelandschaft verglichen mit einer blassen Leiche, deren Antlitz und Gewand der trunkene Totenwächter, ihr den Becher darbietend, mit Purpurwein übergießt!

Auch Anklänge an die politisierende Naturdarstellung, wie sie Grün, Freiligrath und Herwegh eigen ist, finden sich. In „Denker und Dichter“ I wird die Natur mit eigentlich pedantischer Vollständigkeit politisiert: die guldnen Sonnenstrahlen sind die scharfen Lanzen, die Blumen der Schießbedarf, die Tannen auf den Bergen die Wächter, die Sterne das Heer, das Abendrot die Siegestandarte, das Morgenrot die Feldherrnwanne usw. Aber all das ist nur Zugeständnis an Zeitmode. Kellers eigenes Naturerleben ist ein ganz anderes. Es fließt aus jener Naturfrömmigkeit, die ihm eigen ist, seitdem sein Bewußtsein erstarrte. Er besaß, wie sein Grüner Heinrich, „eine unverwüßliche Pietät für die Natur“. Der blaue Himmel, der mächtig aufstrebende Tannenbaum, das glänzende ungebrochene Grün einer Wiese, eines Buchenwaldes im Frühling erquickten ihn um ihrer selbst willen, ohne jede Beziehung auf Mensch und Kunst. Wie er so die Bedeutung der Naturdinge an sich ehrte und liebte, so betrachtete er sich selber als in dem Ganzen der Natur eingewach-

sen; sie nährte ihn, wie die Mutter das Kind in ihrem Schoße, mit ihrem Herzblute. Sie ist seine „Geliebte, die mit ewiger Treue Und ewiger Jugend“ ihn erquickt, wie er im „Abendlied an die Natur“ bekennt:

Des Kinderauges freudig Leuchten
 Schon fängest du mit Blumen ein,
 Und wolltest junger Gram es seuchten,
 Du scheuchtest ihn mit buntem Schein.
 Ob wildes Hassen, maßlos Lieben
 Mich zeither auch gefangen nahm:
 Doch immer bin ich Kind geblieben,
 Wenn ich zu dir ins Freie kam!

Daß Wachsen und Vergehen der Natur erlebt er darum als sein persönliches Schicksal, sozusagen physisch. Es ist nicht nur dichterisches Bild, wenn er in der „Herbstnacht“ das auf dem Fluß schwimmende Herbstlaub „ein ertrunkenes Völkerheer“ nennt und Abschied nimmt von der „zarten Schar, die meines Herzens Freude war“. So innig lebte er den Gang des Jahres und den Naturlauf des Tages mit, daß er seine Naturgedichte in der Sammlung von 1846 kalendermäßig unter den Titeln Morgen, Abend, Nacht; Frühling, Sommer, Herbst, Winter aneinanderreihen konnte.

Diese Kalendermäßigkeit zeigt zugleich, daß er, bei aller Naturhaftigkeit seines Wesens, sich doch auch seines Menschseins bewußt war. Er erlebte die Natur nicht dumpf wie ein Tier, sondern helläugig und mit klarem Geiste. Wenn Mörike in sinnendem Versunkensein und seliger Selbstvergessenheit der Natur ihre tiefsten Geheimnisse ablauscht, so ist Kellers Naturerleben männlicher, bewußter. Er lernte bald, daß „das müßige und einsame Genießen der gewaltigen Natur das Gemüt verweichlicht und verzehrt, ohne dasselbe zu sättigen, während ihre Kraft und Schönheit es stärkt und nährt, wenn wir selbst auch in unserm äußern Erscheinen etwas sind und bedeuten, ihr gegenüber“. Auch wo er daher nach alter romantischer Art Geheimnisse des Naturlebens deutet, z. B. in seinen prachtvollen Nachtgedichten, läßt er nicht, wie Mörike in seinem „Gesang zu zweien in der Nacht“, traumhaft ineinander verfließende rätselvolle Bilder vor uns aufglänzen, sondern spricht das Geschaute und auch nur Gehörte mit verständigen und klaren Worten aus: Die Nacht „hat ein bleiches Nonnengesicht“, sie „ist eine alte Sibylle und kennt sich selber kaum“. Im Angesicht des Sternenhimmels fühlt er „Zusammenhang mit dem All und Einen“. Er sinnt, „wo

in weiter Welt Jetzt sterben mag ein Menschenkind — Und ob vielleicht den Einzug hält Das vielersehnte Heldenkind“.

Seinen Naturaufnahmen spürt man die frühe und peinliche Schulung des Malerauges an. Man muß etwa das erste der „Walddieber“ lesen, um seine Kunst malerischer Schilderung kennen zu lernen. Nur ein Maler konnte die Zeile schreiben:

Alles Laub war weißlich schimmernd nach Nordosten hingestrichen.

Oder die andere:

Fern am Rande fing ein junges Bäumchen an sich sacht zu wiegen.

Und doch, nur weil er nicht von außen an die Natur herantritt, erreicht er auch in der Darstellung ihrer äußeren Formen und Vorgänge eine Anschaulichkeit, wie sie der bloßen, noch so genauen Beschreibung auch einer Drofte niemals gelingt. Ihm genügt auch nicht, wie jener, das bloße Gefühl, um das an sich Seelenlose der Natur zu beseelen. Er erfäßt zugleich den Sinn, das Gesetzmäßige, Wesentliche, man kann ruhig sagen, die Idee der Naturerscheinung. So verschmilzt bei ihm Äußeres und Inneres, wie bei Goethe, zu einer wunderbaren Einheit. Das Naturerleben des Jünglings war pantheistisch, und im Grunde war es auch das des Mannes noch, trotzdem der Denker von den „Faselleien über das Pan“ nichts wissen wollte. Wenn er, auf persönliches Fortleben verzichtend, den stillen Gruß der Lilie versteht und in dem Gedicht „Ich hab' in kalten Wintertagen“ bekennt:

Ich weiß, wie hell die Flamme glühet,
Daß ich gleich dir vergehen muß!

so spricht er es aus, daß die Wesen nicht für sich dastehen und für sich leben, sondern daß alles Leben durch die eine Melodie kosmischer Gesetzmäßigkeit bewegt wird. Nur daß er, wie Feuerbach, die Melodie in der Natur selber hörte, im Rauschen der Wasser und im Brausen des Windes und im Drängen der Knospe, und nicht mehr nach einem jenseitigen Sphärenklang lauschte und die Unsterblichkeit in dem gesetzmäßigen Kreisen der Sterne durch die Lüfte wandeln sah. In dieser Naturvergottung — der Son liegt bei Keller auf Natur, nicht auf Gott! — war auch ihm die Möglichkeit des symbolischen Stiles gegeben. Wo er ein Bild braucht, ist es auch ihm nicht Metapher, äußerlich=geistreiche Nebeneinanderstellung zweier wesensfremden Vorstellungen, sondern Ausdruck der Gemeinsam-

keit der Lebenserscheinungen. Seine Phantasie ist so, wie die Goethes und Mörikes, mythologisierend. Etwa in jener wundersamen Ver-
bildlichung des im Winter erstarrten und gefangenen Lebens in
„Winternacht“:

Nicht ein Flügelschlag ging durch die Welt,
Still und blendend lag der weiße Schnee.
Nicht ein Wölklein hing am Sternenzelt,
Keine Welle schlug im starren See.

Aus der Tiefe stieg der Seebaum auf,
Bis sein Wipfel in dem Eis gefror.
An den Ästen kletterte die Nix herauf,
Schaute durch das grüne Eis empor.

Auf dem dünnen Glase stand ich da,
Daß die schwarze Tiefe von mir schied;
Dicht ich unter meinen Füßen sah
Ihre weiße Schönheit Glied um Glied.

Mit ersticktem Jammer tastet' sie
An der harten Decke her und hin,
Ich vergess' das dunkle Antlitz nie,
Immer, immer liegt es mir im Sinn!

Auch der Staat ist im Grunde für Keller ein Stück Natur. Er hat je und je betont, daß Gesetze und Verfassungen langsam wachsen und nicht in verstandesmäßiger Konstruktion gemacht und alle paar Jahre geändert werden dürften. Freilich ein Stück Natur, in dem sich nun der menschliche Geist bewußt seine politische Form gibt. Die revolutionäre Lyrik eines Herwegh und Grün hatte seine eigene Dichtung geweckt. Zuerst machte er ihnen die vage allgemeine Freiheitschwärmerei und scharfe Kritik des Bestehenden nach, fand aber bald seinen eigenen Ton und nationale Stoffe. Bekennt doch schon das erste Gedicht des Schicksalsjahres des Lyrikers, das Fahnenlied vom 1. Mai 1843:

Die Fahne, der ich folgen muß,
Ist weiß und purpurrot!

Es kam ihm zugute, daß die liberale Partei in der Schweiz in den vierziger Jahren bereits viel zielbewußter und geschlossener da stand als in Deutschland, und daß der Volkswille hier früher seine Erfüllung fand. So schritt auch er rasch zur leidenschaftlichen Darstellung der bestimmten Fragen und Kämpfe seiner Heimat. Er schilderte mit greller Karikatur und beißendem Hohn das unheilvolle Wirken der

Jesuiten in dem „Jesuitenzug“. In gedankenschweren Sonetten bestimmte er das Wesen der schweizerischen Nationalität und des schweizerischen Freisinns. Als dann mit dem Sonderbundskriege 1847 der Sieg den Liberalen zufiel und 1848 die Bundesverfassung den Grund zu einem neuen Vaterlande legt, führte er sein Strei= roß in den Stall. Er behielt Auge und Herz offen für den Freiheits= kampf seiner deutschen Brüder — die „Schifferin auf dem Neckar“ zeigt es —; aber mit seiner Übersiedlung nach Deutschland war seine politische Kampflyrik abgeschlossen.

Mit der Heimkehr begann die Festlyrik. Er suchte selber zu ver= wirklichen, was er über zeitgemäße Volkslyrik in dem Mythenstein= aufsatze forderte. Der gewaltige Aufschwung des geistigen und wirt= schaftlichen Lebens, der nach 1848 in der Schweiz einsetzte, erfüllte ihn mit hohem Stolz, und es muß damals in ihm der Vergleich seiner Heimat mit der politischen Kultur antiker Stadtstaaten aufgetaucht sein. Konnte und mußte nicht aus der politischen Form und der wirt= schaftlichen Größe als die Krönung und Vollendung beider eine neue ästhetische Bildung entstehen, wurzelnd im Kraftvollen und selbst= bewußten Bürgertum der Schweiz? Nichts Geringeres verkündet der Prolog zur Schillerfeier in Bern 1859.

An den großen Volksfesten, die die freie Tüchtigkeit nach Wochen und Monden der Arbeit sich gönnte, sollte die künstlerische Kultur aufglänzen. Nicht nur Jubel und Ausgelassenheit sollten hier ihre rauschenden Wogen schlagen, auch für sittliche Einkehr und Stär= kung des echten Gemeingefühls sollten sie eine Stätte sein, eine Art Gottesdienste des klar sein Schicksal gestaltenden Volkes. Der Dich= ter aber sollte, als Priester der Diesseitsreligion, im Lied tief und weisevoll aussprechen, was aller Herzen bewegte. Diesen Sinn haben Kellers eigene Festgesänge. In ihnen machen sich keine Banalitäten breit; es werden weder Alpenrosen und Edelweiß gepriesen, noch hört man donnernder Lawinen Fall darin. Aus Ereignissen des vaterländischen Lebens wachsen sie hervor und knüpfen sie an die ewige Gesetzmäßigkeit geschichtlichen Werdens an, die tiefe Bedeu= tung des Rechtes hervorhebend, die schweizerische Staatsidee erläu= tern, im Glück vor Übermut warnend und selbst in der Blüte mit Mannesmut auf den endlichen Untergangweisend. Es liegt ein reicher Schatz staatsmännischer Weisheit und kraftvoller Sittlichkeit in diesen Liedern, so in dem „Eröffnungslied am eidgenössischen Sängersfest 1858“ (unmittelbar nach der Verwicklung mit Preußen

wegen der Souveränität von Neuenburg entstanden), in „Ufenau“, im „Schweizerdegen“.

Wenn Gottfried Keller in dem „Neuen glückhaften Schiff“ auf jene Fahrt der Zürcher Schützen auf Limmat, Aare und Rhein nach Straßburg vom Jahre 1576 anspielt, die einst Fischart besungen, so war auch in seiner Zeit mit Festeslust Arbeitsfreude und helfender Brudersinn verbunden. Das Gedicht „Ein Festzug in Zürich“ zeigt es. Man spürt das stolze Behagen aus jeder Zeile, mit dem Keller das Geschehnis erzählt. Am Abend nach einem Maskenfeste zu Ehren einer Eisenbahneinweihung, wie die Bürgerschaft von Zürich bei fröhlichem Trunk auf dem Lindenhofe sitzt, bricht in einem nahen, mit Menschen vollgepfropften Gasthose Feuer aus. Sofort machen sich die Feiernden, noch in den Kostümen, zum Rettungswerke auf, durch ihre Kraft und ihre Aufopferung werden alle aus der Lebensgefahr gerettet, sogar zwei Tiroler, die in einem hohen Zimmer zu spät aus tiefem Schlaf erwachten und sich bereits durch das Flammenmeer von dem Ausgang abgeschnitten sahen.

Wenn Keller einmal im „Grünen Heinrich“ dem Lichte, das „den Sehnerb gereift und ihn mit der Blume des Auges gekrönt“, ein Preislied gesungen hat, so liegt das Licht glühend und klar über seiner Lyrik ausgegossen. Von seinem warmen Glanze umflossen, stehen alle Dinge fest, scharf umrissen und in leuchtenden Farben vor uns. Seine Verse haben Sonnenlicht getrunken und strahlen es wieder tief in unsere Seele hinein, und wir spüren den Hauch, den alles Wachsen im Sonnenlichte ausströmt. Es ist aber nicht der schwüle und weiche Atem, den Kellers Landsmann Heinrich Leuthold im Süden getrunken, sondern die herbe und würzige Luft, die über eine Alpenwiese streift; ihrer tausendfältigen Blumenpracht gleicht Kellers Lyrik auch in der scharfen Buntheit ihrer Farben. Das ist das besonders Schweizerische in der Stimmungsatmosphäre Kellers. Und gelegentlich, gar nicht selten, liegt auch ein ungefügter Felsblock im Wege, an dem sich unser Fuß stößt — eine holprige, dunkle, schwerfällige Stelle.

Keine Frage: die Vernunft führt das Zepter.

Daher tritt das Musikalische, d. h. Wohlklingende, zurück vor dem Sichtbaren, d. h. Charakteristischen. Die harmonische Melodie ertönt im Ganzen, so kann der Dichter sie im einzelnen vernachlässigen. Wie der Republikaner die Welt gern mit einer wohlgeordneten Republik verglichen hat, an deren Spitze ein Präsident als Inhaber

der Volksgewalt steht, so ist auch die Gesamtheit seiner Lyrik ein solcher Volksstaat: die klar geordnete und fest umrissene Persönlichkeit des Dichters, dessen Herz „in eigener Angel schwebend ruht“, ist das Gesetz, das sie harmonisch durchwaltet und trägt. Aber diese Persönlichkeit hält sich, wie Zukundus' und Kellers Gott im „Verlorenen Lachen“, still im Hintergrunde und wirkt im Verborgenen. Sichtbar sind nur seine Geschöpfe. Sie aber müssen dann ganz sichtbar sein: plastisch-rund und bestimmt und farbenbunt und zugleich sinnvoll in ihrem Bau.

Gottfried Keller besitzt die stets neues Staunen weckende Kraft, aus dem Urstoff der Sprache zu schöpfen und die Vorstellungen der Dinge so zu bezeichnen, daß wir die Dinge selber mit eigenen Sinnen zu erfassen meinen. Wenn er in dem ersten der Waldblieder den Wald im Sturm schildert, so sehen wir das sachte Sichwiegen des jungen Bäumchens und hören das grauliche Singen und Pfeifen in den Kronen, das Knarren und Dröhnen in den Wurzelgrüften. Wie blüht aus dem „Stilleben“ in den „Rheinbildern“ das verschlafene Glück eines Sommernachmittags am Rhein empor: das alte Städtchen mit Türmen, Linden, Rathaus, Markt und Kirchenchor, der Dechant im Erkerhäuschen mit dem Römer; das Fähnlein über ihm in der Windstille; die keifende Frau auf der Klosterau und die dumpf donnernde Regalbahn im kühlen Schatten! Wie atmen die Nachtlieder die feierliche Tiefe des Schöpfungsgeheimnisses! Und wie köstlich wimmelt vor uns das Häuslein der alten bresthaften Leute auf dem Kirchhof in der „Wochenpredigt“!

Aber so kräftig in dieser Welt charakterisierender Kunst das Einzelne hervortritt, manchmal schwebt doch, wie an einem heißen, farbensatten Sommerabend ein verwehtes Mädchenlied übers Feld tönt, aus der versunkenen Welt der Romantik noch ein Klang voll tiefster Harmonie auf. Dann bildet Keller Lieder von reinstem melodischem Schmelz. So das „Schifferliedchen“:

Schon hat die Nacht den Silberschein
Des Himmels aufgetan;
Nun spült der See den Widerschein
Zu dir, zu dir hinan!

Oder vor allem das stimmungsvolle „Jugendgedenken“, das den Zyklus „Erstes Lieben“ eröffnet, mit der gefassten Wehmuth seiner melodischen Strophen, in denen der ganze goldene Reichtum und die

ganze Bitterkeit verschollenen Lebensglückes, zur Entsagungskraft geläutert und Wortmusik geworden, uns ins Herz tönt:

Ich will spiegeln mich in jenen Tagen,
Die wie Lindenwipfelwehn entflohn,
Wo die Silbersaite, angeschlagen,
Klar, doch hehend gab den ersten Ton,
Der mein Leben lang,
Erst heut noch, widerklang,
Ob die Saite längst zerrissen schon . . .

Als Storm nach dem Erscheinen von Kellers Abendlied („Augen, meine lieben Fensterlein“) dieses Gedicht als das „reinste Gold der Lyrik“ pries, meinte Keller, mit einem Seitenblick auf Storms strenge Begrenzung des Begriffes Lyrik: „Wir können nicht mit fünf oder sechs dergleichen Lusttönen allein durchs Leben kommen, sondern brauchen noch etwas Ballast dazu, sonst verfliegen und verwehen uns jene sofort.“ Dieses mannhaft wahre Wort erklärt seine ganze Stellung zur Lyrik. Den naturhaften Reichtum, der in ihm war, zu fassen und zu gestalten, bedurfte er der kräftigeren und geräumigeren Formen der Epik. Lyrische Gedichte mußten ihm der notwendige Ausdruck geklärter Stimmung sein, ätherisierter Gefühlshauch. In dem Bewußtsein seiner Naturhaftigkeit verschmähte er es, Gedichte Jahr um Jahr übers Land zu senden als ein Stück des „lyrischen Strichregens“ seiner Zeit.

Siebentes Kapitel

Theodor Storm

Gegenüber dem weiten Garten von Kellers Lyrik mutet das lyrische Schaffen Theodor Storms eher wie ein bescheiden-bürgerliches Hausgärtchen an. Die Beete, nicht allzu großen Umfanges, sind zierlich abgeteilt und mit sauberem Buchs eingefast. Die schmalen Wege reinlich geharkt. Zierliche und schönfarbige Blumen stehen auf klaren Stengeln in Reihen. Eine wohlgeschnittene Gartenlaube ist an der Mauer angebracht, der Nachmittagskaffee wartet darin. Nur ganz im Hintergrund dämmern ein paar geheimnisvolle Gebüsche, in deren Schuß das Unkraut wuchert; wie ein Stück Natur, das man zu vertilgen oder zu beschneiden vergessen, muten sie an.

Auch in Storms Leben und Schaffen streiten sich die Gegensätze Naturkraft und Gesetz. Aber sie wirken in ihm nicht mit jener tiefen

und weiten Ursprünglichkeit wie bei Keller. Sie sind ins Bürgerliche, Mittelständige übersezt und erscheinen da als Sinnlichkeit und Sitte. Manchmal auch als Roheit und Anstand. Die verengte Form ist in seiner Abkunft und Erziehung begründet.

Am Schlusse eines langen Briefes, worin Storm seinem österreichischen Freunde Emil Ruh einen Abriß seines Lebens gibt, erklärt er, er sei eine stark sinnliche, leidenschaftliche Natur. Den größeren Teil des Briefes hat er seiner jungen Nichte in die Feder diktiert. Bevor er zu jenem Bekenntnis kommt, entläßt er sie und schreibt jenes Wort eigenhändig nieder. Die ganze Formel von Storms sittlichem Wesen liegt in diesem Zuge: Leidenschaft, die sich ins Gewand des Anstandes kleidet.

Das heiße Blut dürfte von der Vaterseite her in seine Adern geflossen sein. Der Urgroßvater, ein Pole, soll wegen eines Duells seine Heimat haben verlassen müssen; auch Storms Vater, ein geschätzter Anwalt, war von heftigster Gemütsart, die sich aber zu bändigen gelernt hatte. Er hatte in eine Familie geheiratet, in der die strenge Sitte über das Leben herrschte: er könne sich nicht erinnern, jemals von der Mutter umarmt oder geküßt worden zu sein, gestand der Dichter später. Das Geschlecht der Mutter gehörte zu dem alleingeseßenen Patriziat von Husum, einer einst angesehenen Handelsstadt an der Westküste von Schleswig-Holstein. Die Atmosphäre der mütterlichen Familie war die bestimmende. Behäbigkeit war in ihr, eine feste Form des äußeren Lebens und eine auf Jahrzehnte, ja Jahrhunderte zurückreichende Überlieferung. Familienlust wob in den alten Häusern, um die alten Möbel und Bilder. Familiengewohnheit sprach sich in der Art des Verkehrs der Menschen unter sich, in ihrem Verhältnisse zu den Dienstboten, in ihrer Lebensführung, in Sitten und Gebräuchen aus. Familienfeste — Hochzeit, Taufe, Weihnachten — wurden mit religiöser Andacht begangen und erschienen wichtiger als kirchliche Feiertage. Ehrwürdige Frauen als lebendige Trägerinnen der Familienerinnerung umgaben die Jugend des Dichters: die Urgroßmutter lebte bis in sein dreizehntes Jahr, und die Großmutter war ein Stück seines Jugendglüces. Alles, was der Heranwachsende Schönes und Tiefes erlebte, knüpfte sich ihm an das Familienleben. So wurde die Familie für Storm zum Inbegriff eines Gottesdienstes, zum Gegenstand einer profanen Frömmigkeit. Kein Priester kann die Vorbereitungen zum höchsten Feste seines Gottes feierlicher und umständlicher

treffen, als er später seine Weihnachtsfeste rüstete. Es liegt etwas Sicheres und Lebenerhaltendes in diesem Familiensinn; aber auch etwas Egoistisches. Noch der alte Storm hat, wenn er seinem Freunde Gottfried Keller von den Weihnachtsfreuden im Kreise der Seinigen erzählte, sich niemals die Frage gestellt, ob seine umständlichen Schilderungen den einsamen Junggesellen nicht verwunden könnten. Und es liegt auch etwas vornehm sich Abschließendes, sich selbst Beschränkendes in diesem Familiensinn: außer der Familie und ihren Freunden gibt es eigentlich für das Gemüt nichts mehr. Der Staat hat für Storm nicht als Problem existiert, sondern nur, sofern er das Leben in Heimat und Familie sicherte oder hemmte.

Sein Leben verlief entsprechend diesen festen und klaren Sittenbegriffen. 1817 in Husum geboren, besuchte Storm dort die Gelehrtenschule und dann das Gymnasium in Lübeck, wo ihm ein hinterlassener Freund Geibels die Bekanntschaft mit Heines Gedichten vermittelte. Zu Ostern 1837 bezog er die Landesuniversität Kiel, um — ohne besondere Neigung und bloß des Vaters Spuren folgend — die Rechte zu studieren. Zwei Semester verbrachte er in Berlin. Dann beschloß er seine Studien in Kiel, ließ sich im Herbst 1842 in Husum als Advokat nieder und begründete vier Jahre später mit seiner Base Constanze Esmarch seine eigene Familie. Bereits hatte auch schon die schriftstellerische Tätigkeit eingesetzt. 1843 hatte er mit Theodor und Dybo Mommsen das „Liederbuch dreier Freunde“ herausgegeben. In dem „Volksbuch für die Herzogtümer Schleswig-Holstein und Lauenburg“ ließ er Sagen und Märchen erscheinen. 1850 folgte eine Sammlung Prosa und Verse: „Sommergeschichten und Lieder“. Ein Lebenslauf, ohne großes Erleben, die Ruhe selber, hätten nicht leidenschaftliche Liebesgefühle seinen Grund erschüttert.

Da brachte das Schicksal des Landes das Erlebnis. Dänemark, mit dem Schleswig-Holstein durch Personalunion verbunden war, machte Miene, die Herzogtümer völlig an sich zu ziehen, und nährte damit den Widerstand der deutschen Bevölkerung. 1848 kam es zum Kriege. Nach anfänglichem Erfolge wurden zu Beginn des Jahres 1851 die Aufständischen niedergeworfen und die eifrigen Patrioten bestraft. Dem Advokaten Theodor Storm wurde sein Patent entzogen. Er mußte in die Verbannung gehen, um draußen für sich und die Seinigen den Unterhalt zu suchen. Er wandte sich nach Preußen, wurde Assessor in Potsdam und Kreisrichter in Hei-

ligenstadt. fand Anerkennung, Freunde, literarischen Verkehr (in dem Berliner Dichterverein „Tunnel über der Spree“) und klagte doch immer um die verlorene Heimat. Um so fester und höher zog er die Mauer um seine Familie. In ihr hatte er ein Stück Heimat in das Elend gerettet. Sie war sein Glück, sein Alles, seine Zuflucht aus den Mühseligkeiten des Amtes und den Enttäuschungen unter dem andersgearteten Volke. Ihr gegenüber war der Staat das Hemmende, Feindliche, das notwendige Übel. So stärkte die Verbannung, indem sie äußerlich das Band zwischen ihm und der Heimat zerschnitt, seine Ehrfurcht und Liebe für die Familie.

1864, nach der Besiegung Dänemarks durch Preußen und Österreich, schlug auch für Storm die Stunde der Heimkehr. Er wurde Landvogt in Husum. Aber er mußte das neue Heimatglück mit dem Verluste derer bezahlen, die ihm in der Fremde der Inbegriff der Heimat gewesen war: Constanze. Bis 1880 noch übte er den Doppelberuf des Gerichtsbeamten und Schriftstellers. Dann nahm er seine Entlassung vom Amt und siedelte nach dem Dorfe Hademarschen über, wo er 1888 starb.

Im Kreise der Familie hat Storm sich völlig ausgelebt. So wurde die Ehe, die die Familie entstehen läßt, ihm zur sittlichen Lebensform schlechthin, zum „Fundament des Staates“. Gegenüber Paul Heyse, der in seinem Roman „Im Paradiese“ die Gewissenheute als der von Staat oder Kirche sanktionierten Ehe gleichwertig hingestellt hatte, betonte Storm die Notwendigkeit einer staatlichen oder kirchlichen Form der Eheschließung. „Auch darf dies Verhältnis, das der Träger des Staates ist, nicht nach Laune und Willkür des einzelnen aufgehoben werden können, sondern nur unter Bedingungen, die der Allgemeinwille (das Recht) als ausreichend anerkannt hat. Die Geschlechtsliebe zwischen Mann und Weib ist nur die Begründerin, keineswegs, ja nur zum kleinsten Teil, der Inhalt der Ehe.“ Um das Ehe- und Familienleben und die Liebe, die es vorbereitet, kreisen als Mittelpunkt alle seine Novellen. Die rein sinnliche Liebe, die dem sittlichen Zwange der Ehe widerstrebt oder, von der Leidenschaft verblindet, sich nicht darum kümmert, ist nur ein verfliegender Rausch, der Leben und Glück zerstört. Aber freilich, die Form des Familiengefühls kann sich auch verhärten, aus Sitte zu bloßer Konvention werden, zu Standeshochmut und Familien- und Geldstolz, die nicht minder zersetzend wirken. So ist für Storm die Ehe etwas Sinnlich-Geistiges zugleich, die höchste

Form der Lebensgemeinschaft zwischen zwei gleichgestimmten Menschen. Das ist doch wohl der tiefere Sinn aller jener peinlichen Auseinandersetzungen zwischen ihm und Constanze und oft so pedantischen Zurechtweisungen, die der Bräutigam der Braut gibt. Er wollte sie sich in jeder Art zubilden; sie sollte, völlig mit ihm eins, teilhaben an dem Gefühle von der Hoheit und Heiligkeit der Ehe als dem wahrhaftigen Einssein der Gatten im Innern und Außern, im Großen und Kleinen. „Du schreibst selbst,“ gesteht er ihr einmal, „Du seiest besser durch mich geworden. Auch ich erkenne täglich durch meine Liebe zu Dir das Höchste in mir mehr, wenn Du es mir auch nicht mit Worten sagst.“

Den sittlichen Wert der vollkommenen Ehe muß Storm um so stärker betonen, als die durch sie geschaffene Seelengemeinschaft für ihn das einzige ist, was den Wechsel aller Erscheinungen überdauert. Denn er steht dem Leben innerlich so unsicher gegenüber, wie der von ihm hoch verehrte Eichendorff. Ein Christ im gewöhnlichen Sinn war er nicht, ohne daß ihn der Abfall Kampf gekostet hätte, weil er eben nie zum Christentum gehört hatte. Er habe von diesen Dingen nie reden hören, schrieb er Emil Ruh. Die Mutter sei selten, der Vater nie zur Kirche gegangen. Von ihm habe man es nicht verlangt. So stehe er diesen Dingen sehr unbefangen gegenüber. Er habe keinen Glauben aus der Kindheit her. Es gab für ihn keine persönliche Fortdauer nach dem Tode. Einen mehr gefühlsmäßigen als gedanklichen Ersatz für diesen Verzicht bot ihm die restlose seelische Gemeinschaft mit dem geliebten Weibe. „Du weißt es ja,“ schrieb er Constanze etwa zwei Jahre vor ihrem Tode, „ich glaube, daß der Tod das völlige Ende des einzelnen Menschen ist. Trotz dem drängt mich etwas, mich zu einem weiteren Fluge über diese Grenze hinaus zu rüsten, drängt es mich für diesen Flug ins Ungewisse, Grenzenlose mir eine Seele zu vermählen, die bereit, alles mit mir zu teilen bis an die letzte Grenze der Existenz.“

Für Gottfried Keller bedeutete das Aufgeben des Gottes- und Jenseitsglaubens die gläubige Hingabe an die sinnliche Erscheinungswelt. Solange er auf der Erde wandelt, freut er sich ihres Lichtes und ihrer Gaben. Nicht so Storm. Er ist ein Diesseitswanderer, der beständig den Boden unter den Füßen wanken und schwinden fühlt, als ginge er über ein Moor. Er sieht die Blume, die er pflückt, in seiner Hand welken; er spürt, wenn er den Becher trinkt, nicht das belebende Feuer des Weines, sondern sieht nur

das Gefäß leer werden. Schatten des Todes umdunkeln ihn am hellsten Tage. Noch wie er im Vollbesitze Constanzes ist, denkt er ans Ende. 1856 wandert er zwischen den Gräberreihen auf dem Kirchhof vor dem Hallischen Thor in Berlin. Auf manchem Grabstein liest er die Namen von Mann und Frau. Da denkt er sich auch einen, worauf einmal stehen wird: „Theodor und Constanze Storm.“ „Das Wort Constanze müßte dann vorläufig offengelassen und später hineingeschrieben werden. Dann fiel mir plötzlich ein, es könnte ja vielleicht dann ein anderer Namen hinter ‚Constanze‘ gehören, sie hat ja den und jenen gern gehabt, wer weiß, er könnte sich doch noch melden.“ Und 1859, wie er wieder von Constanze getrennt ist, schreibt er ihr: „Mir will es nicht gelingen, heiter zu sein. Ich weiß nicht, ist es nur, daß Du mir fehlst, oder ist es auch die Nachwirkung der unangenehmen Erfahrung, die ich auf der Reise gemacht und die mir noch immer still am Herzen nagt; die leise Furcht, daß im letzten Grund doch nichts Bestand habe, worauf unser Herz baut; die Ahnung, daß man am Ende einsam verweht und verloren geht; die Angst vor der Nacht des Vergessenwerdens, dem nicht zu entrinnen ist.“ In dieser Unsicherheit erlebt er Stunden, wo er kaum zu glauben vermag, daß er je glücklich war. Das kleine Gedicht „Über die Heide“ spricht es ergreifend aus.

Wem weder das christliche Jenseits die Heimat der Seele ist, noch das irdische Diesseits der Ort einer den Augenblick heiter genießenden Freude, dem bleibt als eigenstes persönlichstes Reich nur die Erinnerung. Sie nährt sich vom unmittelbar menschlichen Erleben, und dem Augenblick, dem rasch hinschwindenden, gibt sie Dauer, indem sie das sinnlich Genossene zum geistigen Besitze erhebt. Sie tut so Storms Gefühls- wie Verstandesbedürfnis Genüge. Als ein Reich persönlicher Unsterblichkeit schwebt, was sie in sich birgt, über dem Dasein des einzelnen, unverlierbar wie alles Geistige, vom Hauch der eigensten Seele umatmet, wie alles Lebendige:

Ich besaß es doch einmal,
Was so köstlich ist;
Daß man doch zu seiner Qual
Nimmer es vergißt!

Wehmut, Melancholie, in der Schmerz und Glück wunderbar ineinander zerfließen, ist die Grundstimmung von Storms Dichtung. Die Atmosphäre der Familienüberlieferung, in der er auf-

wuchs, ist zum seelischen Nährboden seiner Dichtung geworden. Wenn wir sie genießen, so ist es, wie wenn wir durch einen alten, lange verschlossenen Familiensaal wandelten: die Farben der Vorhänge und Möbel sind verblaßt, die Gemälde eingedunkelt; Staub bedeckt den Hausrat und Spinnweben die Fenster. Man scheut sich, die Dinge in die Hand zu nehmen, aus Angst, sie möchten in Nichts zerfallen, man getraut sich nicht, lauter als im Flüsterton zu sprechen. Man wagt kaum recht zu atmen: der laute Ton, der stärkere Hauch könnte den seligen Frieden dieser Scheinwelt stören und die Geister der Erinnerung verschrecken.

Es gibt für Storm schlechterdings keine gegenwärtige Wirklichkeit. Durch alle seine Dichtungen bebt, wie Volzharsenton, das wehmütige „Es war einmal“. In seinen Novellen schöpft er entweder aus eigener Erinnerung, oder er läßt andere aus ihr schöpfen, oder er blättert in verschollenen Papieren. Er hat kein unmittelbares Verhältnis zu den Dingen, weder örtlich noch zeitlich. Er rückt alles ins Fernebau, dämpft das bunte Kolorit durch silbergraue Nebelschleier und den lauten Schrei durch die Weite der Luft. Sogar die Natur fängt erst dann für ihn an aufzuglänzen, wenn sie zur Erinnerung vergeistigt ist. Am Anfang von „Aquis submersus“ schildert er einen Blick über Marschen und Heide von einer Anhöhe aus. Aber nicht, wie es jetzt ist, zur Zeit, wo er auf der Höhe steht, sondern wie es einst war, damals, wo er in der Jugend mit dem Pastorssohn des Dorfes über die Heide wanderte. Damals summten auf den Blüten des duftenden Heidekrautes die Immen und weißgrauen Hummeln und rannte unter den dünnen Stengeln desselben der goldgrüne Lauffäher; damals schwebten in den Duftwolken der Erlen die seltenen Schmetterlinge, damals . . . Sie tun es jetzt noch; aber das Jetzt, das rasch entschwindende, unsichere, spricht nicht zu dem Dichter. Nur das Einst. Eine starke, schwere Stimmung kommt so in Storms Darstellung, aber auch etwas Eintöniges, Gleichmäßiges, Vornehm-Verhaltenes. Man hat manchmal das Gefühl, der Sohn der alten Familie habe nicht mehr die Kraft, die heftige Sinnlichkeit des unmittelbaren Lebens zu ertragen, die wirklichen Farben, Gerüche, Töne seien für seine Nerven zu grell.

Damit scheint Storm jedem Realismus fernzustehen, sofern dieser unmittelbare Erfassung sinnlicher Wirklichkeit erstrebt. In der Tat müßte seine Dichtung schließlich zur konventionellen Typenfiktion führen, wenn die Erinnerung, die sie nährt, nur Abblendung des far-

ben- und Konturenunterscheidenden Lichtes wäre und nicht zugleich auch die Wirklichkeit zum Gefühls Erlebnis verpersönlichte. Gerade weil Storm die Neigung seines Wesens, das Unmittelbar-Sinnliche ins Geistige zu verflüchtigen, kennt, gerade darum betont er als Lyriker so stark die Notwendigkeit des Erlebnisses. Sieht er doch, was in ihm selber schlummert, in der Lyrik der Zeit zu Blüte und Frucht erwachsen. Er steht der rhetorisch geblähten Reflexion, die sich bei den politischen Lyrikern wie in der erotischen Lyrik eines Geibel breit macht, ebenso mißtrauisch gegenüber, wie G. Keller. In einer Besprechung von 1854 erklärt er, die eigentliche Aufgabe des lyrischen Dichters bestehe darin, eine Seelenstimmung derart im Gedichte festzuhalten, daß sie durch dasselbe bei dem empfänglichen Leser reproduziert werde, wobei freilich der Wert und die Wirkung des Gedichtes davon abhängen, daß sich die individuellste Darstellung mit dem allgemeingültigsten Inhalt zusammenfinde. „Die besten lyrischen Gedichte sind daher auch immer unmittelbar aus der vom Leben gegebenen Situation heraus geschrieben worden; die höchste Gefühlsregung wird . . . auch immer den schlagendsten Ausdruck finden. . . . Bei einem lyrischen Gedichte muß nicht allein, wie im übrigen in der Poesie, das Leben, nein, es muß geradezu das Erlebnis das Fundament desselben bilden.“ Im gleichen Jahre tadelt er an den Liedern von Julius Rodenberg, daß wir uns fast nirgends auf dem Boden bestimmter oder gar wirklicher Verhältnisse befinden, daß die „konkrete Unterlage“ fehle. Rodenberg ist ihm, mit Geibel und Platen, ein Dichter der „schönen (äußern) Form“. Zweimal hat er Anthologien herausgegeben: 1859 „Deutsche Liebeslieder seit J. Chr. Günther. Eine Rodifikation“. 1870 das „Hausbuch aus deutschen Dichtern seit Claudius. Eine kritische Anthologie“. Die Zusätze deuten beidemal an, daß es sich um ein persönliches Bekenntnis handelt. Beidemal geht denn auch eine Einleitung voraus. In der zu den Liebesliedern stellt er fest: Liebeslieder sind nicht Lieder über die Liebe, sondern Lieder, „in denen es gelungen ist, die Atmosphäre dieses Gefühls in künstlerischer Form festzuhalten und auf den Hörer zu übertragen“. In der Einleitung zu dem Hausbuch steht das entschiedene Wort: „Die meisten unserer sogenannten Dichter sind ihrem eigentlichen Wesen nach Rhetoriker mit mehr oder minder poetischem Anstrich und der lyrischen Kunst so gut wie ganz unmächtig.“ Aber es ist doch eine für die Genealogie von Storms Lyrik sehr aufschlußreiche Erläuterung

seiner Theorie, wenn in dem Hausbuche von Goethe und Mörike je etwa ein Duzend Gedichte stehen, dagegen von Heine und Rückert, sowie auch von Eichendorff und Uhland je etwa zwei Duzend, von Leopold Schefer fast ein Duzend gegen drei Stücke der Drostes, und von Chamisso ein halbes Duzend, dagegen von G. F. Daumer ein halbmal mehr! Oder was soll man sagen, wenn in den Liebesliedern Freiligraths moralisierendes: „O lieb', solange du lieben kannst“, Aufnahme gefunden hat, obgleich es doch vor allem ein Lied „über die Liebe“ und nicht ein Liebeslied ist?

Ein Blick in den Bestand der beiden Anthologien lehrt, was Storm unter einem „erlebten“ lyrischen Gedicht versteht. Erstens nicht jenes, das ein Stück scharf beobachtete gegenständliche Wirklichkeit wiedergibt: die Drostes steht zurück und R. Mahler fehlt. Aber auch nicht jenes, das ein tief aufwühlendes Gedankenenerlebnis darstellt: von Goethe fehlen in dem Hausbuch die Hymnen (erst die vierte Auflage brachte den „Prometheus“), und vor Schiller macht der Sammler eine notgedrungene Verbeugung, indem er ein halbes Duzend Gedichte von ihm aufnimmt, die in der dritten Auflage aber sämtlich weggelassen wurden. Und doch zeigt die Vorliebe für Rückert und Heine, daß er dem Reflektierenden durchaus nicht abhold ist; nur darf es sich nicht breit machen und muß sich in geistreicher Pointierung geben. Die lyrische Rhetorik, die Zeitideen in einem wirkungsvoll dekorierten Schaufenster auslegt, führte seinen Wahrheitsinn zu berechtigtem Mißtrauen gegen „schöne Form“ und Ideendichtung. Aber sie trieb ihn auch in die Enge. Wie will die Dichtung Gefühle ohne Gedanken darstellen? Hat nicht von Pindar bis zum jungen Goethe der Sturm des Gefühlserlebnisses jeweils auch einen ganzen Schwarm hochfliegender Gedanken in die Lüfte gewirbelt? Indem Storm auf Gedanken verzichten will, verfällt er einer Selbsttäuschung: damit die Gedanken im lyrischen Gedicht nicht sich an den Vordergrund des Bewußtseins drängen, wählt er möglichst nichtsagende und allgemeinmenschliche und ist dann genötigt, die lyrische Kraft in der zierlichen und abrundenden Formung zu suchen.

In der Tat ist er von den nachhaltigen und echten Lyrikern vielleicht derjenige, der sich seinen Stoffkreis am meisten beschränkt hat. In der von ihm veranstalteten Gedichtsammlung stehen ein paar Naturbilder an der Spitze. Aber das Naturleben an sich wird nicht eigentlich in ihnen ausgeschöpft. Der Dichter verliert sich nicht in

die Welt. Die Natur ist mehr Hintergrund für das menschliche Dasein. In „Abseits“ wird mit wenigen Strichen und Tönen die Heide geschildert: der rote Schimmer des duftenden Heidekrautes, Käfer, Bienen, Vögel. Aber in der Mitte des Bildes steht die Räte mit ihren Bewohnern. Ähnlich bildet in „Sommermittag“ die verschlafene Mühle nur den Rahmen für die Liebe der Müllers- tochter zum Burschen, während in dem Gedicht „Im Walde“ der Wald den Hintergrund für ein Kind darstellt. Die „Stadt“ und „Meeresstrand“ halten Heimatsstimmungen von Husum fest. All das sind nicht Offenbarungen der Natur als eines Reiches webender Urkräfte, wie Goethe, Mörike oder Keller sie geben, sondern saubere Gemälde der Wohnstätte des Menschen und des Schauplatzes seines Lebens.

Dann aber treten wir in dieses menschliche Leben ein und sehen es sich entfalten in den Beziehungen der Geschlechter zueinander: Hoffnungslose Liebe, Untreue, Sehnsucht, Scheiden, Besitz, Tod der Geliebten, Erinnerung. Alle diese Seelenzustände sind auf die Ehe bezogen. Wir sehen die Familie sich bilden und aus der Ehe die Kinder wachsen. Kleine Bilder aus dem täglichen Leben tauchen auf, so das humorvolle „Von Ragen“, das Mörikeschen Geist atmet. Das Familienhaus ersteht vor uns, wie das Mondlicht über die alten Möbel wandelt und der Sturm das Holz lebendig macht („Sturmnacht“). „Gartensput“ schildert die Sehnsucht des Verbannten nach dem Heimathaus und -garten. Familienfeste, wie Taufe und Hochzeit, Ostern und Weihnachten werden begangen. Den Söhnen wird ein tüchtiger Wandspruch mit auf den Weg gegeben. Die Frage des Fortlebens und der Wiedervereinigung mit der Geliebten wird in „Ein Sterbender“ und „Tiefe Schatten“ aufgeworfen und verneint.

Auch die Gedichte des dritten Stoffkreises, die patriotischen, sind auf dem Grunde seines Liebes- und Ehelebens gewachsen. Das Volk ist für Storm die weitere Form der Familie, und wie die angegriffen und zerbrochen wird, da tritt auch der „Tannhäuser“ — das war Storms Name im Berliner „Tunnel über der Spree“ — aus dem Berge der Liebesgöttin und greift zur Waffe. In kraftvollen und mannhaften Gedichten beklagt er den Fall seiner Heimat vor der Übermacht der Feinde: „Im Herbst 1850“; „Gräber an der Küste“; „Epilog“. Hoffnungsfreudig aber begrüßt er dreizehn Jahre später auch die Wiedererhebung in den „Gräbern in Schleswig“:

Die Erde bröhnt; von Deutschland weht es her,
 Mir ist, ich hör' ein Lied im Winde klingen,
 Es kommt heran schon wie ein brausend Meer,
 Um endlich alle Schande zu verschlingen! —

Der ganze lyrische Lebensertrag dieses so durch und durch lyrischen Dichters geht in ein schmales Bändchen, das reich an Gefühl, aber arm an geistigem Gehalt ist, und man kann nicht einmal sagen, daß die ungeheure Selbstucht den kleinen Schrein mit lauter lyrischem Gold angefüllt habe. Phrasen aber und lyrische Gemeinplätze wird man keine finden. Man hat das Gefühl, auch hinter der einfachsten Zeile steht ein Erlebnis. In den Briefen an die Braut Constanze kann man nachspüren, wie das Schweben und Wallen des Gefühlstromes in seinem Innern an gewissen Stellen in metrische Bewegung übergeht und die Prosa durch Verse abgelöst wird. Oder er schildert, am 28. März 1846, Dienstagabend 7 Uhr, der Geliebten den Abend im alten Hause zu Husum, die Möbel, die so geduldig und schweigsam an den Wänden stehen, und erinnert sich dann, aus der friedlichen Frühlingsstimmung heraus, an Sturmnächte, wo in den alten Sälen und Pefeln ein unheimliches Leben anhebt, der Kleiderschrank seinen weiten Bauch krachend dehnt, der Lehnstuhl seine Arme auf und zu macht. „Dieses“, setzt er hinzu, „ist eine Seele zu meinem Gedicht.“ Das Gedicht „Sturmnacht“ ist aus diesem Erlebnis entstanden.

Nur spricht sich das Erleben nirgends elementar aus. Der Belesene fühlt deutlich in seinen Liedern das Volkslied, Eichendorff, Heine und Mörike vor allem nachklingen. Aber die fremden Weisen sind alle ins Stormsche transponiert. Das Derbe ist mild, das Rauhe glatt, das Laute leise, das Sinnliche edel, das Geistreiche einfach geworden. Wie leidenschaftlich wild wirkt bei Mörike in „Nimmerfalte Liebe“ das Motiv vom Wundbeißern der Lippen:

Die Lieb', die Lieb' hat alle Stund'
 Neu wunderbar Gelüsten;
 Wir bissen uns die Lippen wund,
 Da wir uns heute küßten.

Das Mädchen hielt in guter Ruh,
 Wie's Lämmlein unterm Messer;
 Ihr Auge hat: „Nur immer zu!
 Je weher, desto besser!“

Ganz anders verwendet Storm das Motiv („Weiße Rosen“ I):

Du bissest die zarten Lippen wund,
 Das Blut ist danach geflossen;
 Du hast es gewollt, ich weiß es wohl,
 Weil einst mein Mund sie verschlossen.

Entfärben ließt du dein blondes Haar
 In Sonnenbrand und Regen;
 Du hast es gewollt, weil meine Hand
 Lieblosend darauf gelegen.

Wie bedeutsam der Gegensatz! Bei Mörike beißen sich beide un mittelbar im besinnungslosen Gefühlsturm. Bei Storm beißt sich das Mädchen hinterdrein in zorniger Erinnerung, daß sie den Ruß geduldet. Mörike stellt nur dar, Storm schöpft lyrisch aus: die Lippen sind „zart“ — wie grausam darum der Biß! „Das Blut ist — sogar! — danach geflossen.“ Für den, der sich wundert, daß Storm ein so grelles Motiv überhaupt verwendet, folgt die Begründung, die das Beißen in das gesellschaftlich Verständliche und Erlaubte einreicht.

Denn Storms Lyrik wahrt durchaus den Gesellschaftston und das noblesse oblige der guten Sitte. Seine Sprache ist mehr edel als ursprünglich, sein rhythmischer Sinn liebt das Glatte und Flüssige mehr als das stark und leidenschaftlich Bewegte. Er bevorzugt die Jamben und etwa noch die Trochäen und baut sie nicht frei, wie Mörike, indem er durch das Verhältnis zwischen Wort- und Vers- ton, Wortgehalt, Wortklang und Akzentforderung lebendige Will- für und Abwechslung hineinbringt, sondern regelmäßig, korrekt, schulgerecht. Wort- und Vers- ton treffen genau zusammen. Wo der Takt einmal zur Seltenheit den sauberen Damm überwallt, ist es durch die Gefühlslage genau motiviert, z. B. in der letzten Strophe von „Wohl rief ich sanft dich an mein Herz“:

Und wenn dein letztes Kissen einst
 Beglänzt ein Abendsonnenstrahl,
 Es ist die Sonne jenes Tags,
 Da ich dich küßte zum erstenmal.

Seltener verwendet Storm, mehr Heine als dem Volkslied folgend, freie, deutsch akzentuierte Verse. Ganz selten wächst der Takt aus dem jeweiligen Gefühlswerte der Motive heraus ohne strophische Gliederung und Gesetz, und es ist bezeichnend, daß der Wechsel des Maßes in der „Sturmnacht“, wo die individualisierende Vers- bildung am konsequentesten durchgeführt wird, von außen, durch

Mondlicht und Sturm, nicht von innen, durch den Herzschlag des Dichters bedingt wird. Denn der Herzschlag des Künstlers ist, bei aller Tiefe und Stärke des menschlichen Fühlens, durchaus gedämpft.

Dies ist letzten Endes doch wohl der Grund, weshalb er das lyrische Miniaturbild so sehr liebt. Mit dem Sturmesatem des Gefühls haben Klopstock und Goethe oder der junge Schiller ganze Ozeane des Geistes aufgepeitscht, auf denen, wogenumwallt, Gedanken treiben. Storm fehlt dieser Sturmesatem. Sein Fühlen ist ein stilles Abendwehen, das den Spiegel eines kleinen, tiefen Heide-sees zu kräuseln vermag. Und da er als Künstler die Wahrhaftigkeit selber ist, so begnügt er sich mit einer lyrischen Form, für die der schwache Atem seines Fühlens ausreicht: dem lyrischen Epigramm, wie es Heine zur Virtuosität ausgebildet hatte. Statt durch ganze lange Versreihen sein Gefühl zu strecken und es in Reflexion zu verdünnen und abzufühlen, faßt er es am liebsten in knappster Gestalt in einer Strophe oder zwei, drei Vierzeilern zusammen, die er dann ganz auszufüllen vermag. Statt Bild an Bild an der dünnen Schnur des Gedankens aufzureihen, wie Herwegh oder Geibel es tun, geht er von einer einzelnen erlebten Bildsituation aus, die er mit den einfachsten Worten umreißt und mit epigrammatischer Pointe abschließt, ohne je sich ins Geistreiche oder wie Heine ins Ironisch-Zersekende zu wenden. So entströmt seinen Bildern eine starke und reine Stimmung, wie dem engen Rund eines wohlgestalteten Blumenkelches der aromatische Duft. Die Motive für solche Situationen sind die einfachsten des täglichen Lebens: Wandern über die Heide („Über die Heide“), Zusammensitzen im Zimmer („Dämmerstunde“), Ruhen nachts neben der Geliebten („Zur Nacht“), Aufstehen am Morgen („Morgens“), Ballabend („Hyazinthen“), Heidelandschaft („Abseits“).

So strebt er, im Widerspruch gegen die geschwähzige Rhetorik lyrischer Zeitgenossen, immer ausschließlicher nach geschlossener Bildlichkeit — und gerät ans andere Ende. Sowenig ein bloßes Aussprechen von Gefühlen und Gedanken in Vers und Reim schon Lyrik ist, so wenig ist es die bloße Darstellung einer äußeren Situation, und über der sinnlichen Anschauung geht leicht der Hauch des Gefühls verloren; denn dieser entströmt nicht den sinnlichen Dingen an sich, sondern nur dem dichterischen Erleben der Dinge. Unter lyrischen Miniaturgemälden von Monaten findet sich eines des Juli:

Klingt im Wind ein Wiegenlied,
 Sonne warm herniedersieht,
 Seine Ähren senkt das Korn,
 Rote Beere schwillt am Dorn,
 Schwer von Segen ist die Flur —
 Junge Frau, was sinnst du nur?

Über dieses Gedicht schrieb Storm selbstbewußt an Ruh: „Gibt es denn sonst noch ein Sommerlied? Es wird wohl noch eins geben, aber ich wüßte und weiß auch jetzt noch kein anderes.“ Man muß ihm zugeben, daß er den Sinn des Sommers, das Schwellen und Reifen, an einer Reihe bedeutsam gewählter Bilder anschaulich dargestellt hat und daß diese Bilderreihe sehr wirkungsvoll ausmündet in die Vorstellung der jungen Frau, die sich Mutter fühlt. So wächst aus der Anschauung unmittelbar der geistige Gehalt. Die Frage ist aber, ob auch das Gefühl. Ich gestehe, daß mir Storms lyrische Kunst hier die Grenze überschritten zu haben scheint. Das ist ein Epigramm, aber kein „Sommerlied“. Der Dichter hat sich in seiner Geistesfülle doch wohl in der innern Form vergriffen: Juli bedeutet nicht nur Reisewerden, sondern vor allem Fülle, Fruchtbarkeit. Wie aber kann den gestrafften sechs Zeilen das Gefühl der Fülle entströmen? Wie voller, mächtiger breitet dieses Gefühl sich aus nur schon in den zwei Anfangszeilen von Kellers „Sommernacht“:

Es wallt das Korn weit in die Runde
 Und wie ein Meer dehnt es sich aus!

Storms Erlebnisstheorie entsprang dem ehrlichen Wirklichkeits-
 sinn des Realisten; aber sie mußte, bei der Enge seines Gesichtsfeldes, die Lyrik schließlich im eigentlichen Sinne aufs Trockene führen. Er selber, der später dem lyrischen Schaffen seines Freundes Keller ein so strenger Richter wurde, gestand, er sei „im Punkt der Lyrik ein mürrischer, griesgrämiger Geselle; auch den Meistern glückt's darin höchstens ein halbes, allerhöchstens ein ganzes Duzend mal“. Aber man wird doch wohl auch Gottfried Keller recht geben müssen: Wir können nicht „mit fünf oder sechs dergleichen Lusttönen allein durchs Leben kommen“. Das schlanke Bändchen von Storms Gedichten gehört als Ganzes gewiß zu den strengsten und gesichteststen Sammlungen, die wir haben. Aber man hat das Gefühl, die strenge Sichtung ist um den Preis der Naturkraft erkauft, die ihre Gaben reich und üppig ausstreut und neben den voll-

kommenen auch die weniger wohlgebildeten hervorbringt und duldet, weil beide zusammen ihre Fülle und Mannigfaltigkeit ausmachen. Der Hausgarten von Storms *Phrif* grenzt an das Miniaturgärtlein des Leberecht Hühnchen Heinrich Seidel's, der mit Storm dem Dichterverein des „Tunnels“ angehört hat.

Achtes Kapitel

Balladendichter des Tunnels über der Spree

Im Jahre 1846 wurde der Deichhauptmann Otto von Bismarck zum Ritterschaftsabgeordneten im sächsischen Provinziallandtag zu Merseburg gewählt. Als solcher nahm er in den folgenden Jahren teil an den Verhandlungen des ersten vereinigten Landtages in Berlin als leidenschaftlicher Vorkämpfer der konservativ-königstreuen Partei, als erklärtester Gegner aller Demokratie und Verfassung. Sein Auftreten blieb nicht ohne Eindruck auf den König Friedrich Wilhelm IV., der sich sofort seiner Dienste versicherte. 1851 war Bismarck preußischer Vertreter am Bundestage zu Frankfurt und arbeitete als solcher, entgegen der eifersüchtigen Hegemoniepolitik Österreichs, auf die Stärkung von Preußens Macht in Deutschland hin. Das sind die ersten Taten des Mannes, der durch seinen Scharfblick für das Tatsächliche, seinen eisernen Willen und seine auch vor verfänglichen Mitteln nicht zurückschreckende Klugheit dazu berufen war, den gordischen Knoten der Einigungsbestrebungen der Deutschen zu durchhauen und das Reich wieder zu errichten, von dem die Dichter seit den Befreiungskriegen sagten und sangen. Zur gleichen Zeit, da der gesteigerte Tätigkeitsdrang des neuerwachten politischen Bewußtseins der Deutschen in der Revolution explodierte und die Monarchie vor der Demokratie den Hut lüftete, trat auch die Gegengewalt ins Leben, die den Sieg in der inneren und äußeren Politik Deutschlands an den Stufen des preußischen Thrones niederlegte.

Auch in der *Phrif* setzt, fast zur gleichen Zeit, wo die Freiheitsfanfaren eines Herwegh und Freiligrath erschallen und Max Stirner seine anarchistische Philosophie von dem „Einzigen und seinem Eigentum“ verkündet, eine konservative Reaktion ein, die bismarckschen Geist atmet. Denn sie verherrlicht, was der spätere Kanzler und die anderen Paladine Wilhelms I. taten und waren: politisches

und kriegerisches Heldentum; die kühne Tat zu Hause und im Felde. Die Ballade ist dieser Dichter Domäne, nicht das zarte Lied. Etwas Ritterlich-Feudales, etwas Mannhaft-Draufgängerisches ist ihnen eigen. Aber nicht im Sinne Fouquéscher oder Uhlandscher Romantik, die sich in vergangene Zeiten zurückträumt. Sondern das Mittelalter und Altertum sind Gegenwart geworden und Zukunft. Es ziehen auch nicht, wie in den Gedichten der zahmen und höfischen Münchener, Menschen des 19. Jahrhunderts in verjährten Kleidern und Rüstungen zu Maskeraden und Festspielen. Sondern es werden mit den geschichtlichen Waffen wirkliche Schlachten geschlagen, daß man die Helme krachen hört und die Splitter fliegen sieht. Es geht, bei aller gelegentlichen Freude an Deklamation und Rhetorik, ein ausgesprochen realistischer Zug durch diese Dichtungen. Ein herber Atem weht durch sie, wie er im März durch die Fluren zieht. Tatendrang, der sich dann in den Kriegen des siebenten Jahrzehntes ruhmvoll auslebt, erweckt vorherhand in der Phantasie vergangenes Heldentum zum neuen Leben im Geiste.

Der Sitz dieser monarchischen Heldendichtung ist naturgemäß die preußische Hauptstadt. Hier hatte der Wiener Wikbold M. G. Saphir 1827 den „Berliner Sonntagsverein“ gegründet, der nachmals unter dem Namen „Tunnel über der Spree“ berühmt geworden ist. Aus einer Gesellschaft dichtender Dilettanten war er allmählich zu einer Vereinigung von wirklichen Dichtern und Kunstfreunden umgewandelt worden. Neben Berufsschriftstellern und Künstlern, wie Scherenberg, Strachwitz, Fontane, Geibel, Storm, Heyse, Seidel, Dahn, gehörten dem Tunnel vornehmlich Assessoren und Offiziere an, wie der spätere Kultusminister Heinrich von Mühler, der spätere Justizminister Heinrich Friedberg. Schon diese Verbindung der Künstler mit Beamten, die es zum Teil später im Staatsdienste zu hohen Stellungen brachten, bürgt für die politische Gesinnungstreue der Tunnelgenossen. Die Verfassung des Vereines war eine wikige oder wikelnde Nachahmung monarchischer Einrichtungen. An der Spitze stand, mit einem langen Zepter ausgerüstet, das „angebetete Haupt“. Die Mitglieder waren sozusagen ständisch gegliedert in „Klassiker“ — die Unproduktiven — und „Maikulaturen“ — die Produktiven —. Gäste hießen „Runen“. Ein festes Zeremoniell regelte den Verlauf der Sitzungen. Das „angebetete Haupt“, rechts vom Schriftführer, links vom Kassierer flankiert, eröffnete sie durch dreimaliges Aufstampfen des mit einer Eule gekrönten Zepters. Waren „Späne“,

d. h. neue Dichtungen der Mitglieder oder Gäste zum Vorlesen da, so wurde die Reihenfolge vom Vorsitzenden bestimmt, und der Verfasser begab sich an ein mit zwei Lichtern besetztes Tischchen. Nach der Vorlesung fand die Kritik statt. So war alles Organisation, und man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, daß der Tunnel eine Stätte war, wo ex officio gedichtet wurde, wie in den Singschulen der Meistersinger. So freimütig die Kritik war, die von vornherein gegebene Möglichkeit, ein Publikum zu haben, reizte zu Hervorbringungen, die nicht immer der innere Drang schuf. Dazu entwickeln sich in solchen Schulen nur zu leicht eine Schulsprache, eine Schulästhetik, ein Schulgeschmack. Man ist geneigt, dem durch die Vereinskritik Approbieren absoluten Wert beizumessen. Es besteht die Doppelgefahr einer fabrikkartigen Massenerzeugung des Mittelmäßigen und der Hemmung oder Heruntersetzung des Genialen, das in voller Freiheit geschaffen werden muß. Auch der Tunnel ist ihr nicht entgangen. Ein ursprünglicher Dichter wie Gottfried Keller, der gerade während einer Blütezeit des Tunnels in Berlin war, hat sich dem Dichterverein ferngehalten, trotzdem ihn der ihm befreundete Scherenberg eingeführt hatte.

Dieses Schulmäßige haftet der Lyrik der drei Dichter an, die hier zu nennen sind: am wenigsten Scherenberg und Strachwitz, mehr schon Fontane.

Christian Friedrich Scherenberg, in Stettin 1798 geboren, nach mancherlei Irrfahrten von 1838 an in Berlin lebend und dort 1881 gestorben, erlebte seine große Zeit in den fünfziger Jahren. Sein Epos über die Schlacht bei Vigny war 1846 erschienen und hatte sofort, am meisten in Offizierskreisen, Aufsehen gemacht. Sein zweites Schlachtepos, „Waterloo“ (1849), trug der Vorleser Friedrich Wilhelms IV., Louis Schneider, ein Tunnelgenosse, aus der Handschrift am Hofe vor und erregte damit das Entzücken des Königs. Scherenberg erhielt eine Pension und wurde für einige Jahre der gefeierte Liebling der konservativen Kreise. Generäle und Prinzen sandten dem Dichter des Preußentums huldvolle Billets. In Bürgerversammlungen wurden seine Dichtungen vorgetragen. Man berauschte sich durch sie an den Erinnerungen an frühere große Waffentaten und stärkte sich auf neue. Ihr patriotisches Pathos, ihre soldatische Ungebundenheit, ihr dröhnender Lärm, das geistreich Hingeworfene und Brillante ihrer impressionistischen Zeichnung und Farbengebung begeisterte ein Geschlecht, das, selber an politischer

Energie arm, sich willig unter die Reaktion beugte. Man hörte in ihnen damals wirklich Schlachtengetümmel, Kanonendonner, Trommelgerassel und den Sturmschritt eilender Kolonnen. Heute vermögen die sich heißlaufenden Räder dieses äußerlichen Kriegsmechanismus unsere Herzen nicht mehr zu erwärmen.

Der Dichter selber war nichts weniger als ein Höfling, vielmehr eine merkwürdige Mischung von Bohemien und Philister, von biederemännlicher Gutmütigkeit und großsprecherischer Schauspielerei. Fontane spricht von einem kaufmännischen und zugleich einem idealistischen Zuge seines Wesens, während Gottfried Keller derber seine „ausgehöhlte, unwahre Manier, sein kokettes Rousseau spielen und erlogenes Wohlwollen“ tadelt. So ist er ein echtes Kind seiner Zeit, die nicht nur einen Bismarck, sondern auch einen Stirner hervorgebracht hat und in der Friedrich Wilhelm IV. in Starrheit und Geistesreichigkeit, in Gottesgnadentum und Liberalismus schillert.

In seinen Gedichten, die in erster Auflage 1844 erschienen — gleichzeitig mit Freiligraths revolutionärem „Glaubensbekenntnis“ und dem „Einzigen und sein Eigentum“ —, zeigt sich inhaltlich und formal die Unausgeglichenheit dieser Künstlernatur. Inhaltlich: der königstreue Preuße führt das Wort neben dem heimatlosen Abenteurer, der sein 'Sach' auf nichts gestellt hat. In dem „Frühlingsgruß“, der die Gedichte eröffnet, gibt er sich ganz als Monarchist. Wo Anastasius Grün, Herwegh und der junge Gottfried Keller die Natur demokratisieren, die Verchen die Freiheitsideen der Zeit in die Lüfte schmettern lassen und in dem erwachenden Grün des Lenzes den Anbruch des Völkerfrühlings begrüßen, da salbt Scherenberg den Frühling mit dem Gottesgnadentum der vormärzlichen Majestät:

Frühling, Wir von Gottes Gnaden
König aller grünen Maien,
Aller Blüten, aller Saaten,
Aller Vögel Melodeien,
Unsere Lieben und Getreuen
Unsere landesväterlichen Gruß zuvor.

Auch dies ist eine Politisierung der Natur. Aber im staatszerhaltenden Sinne: des Frühlings Majestät wendet sich an den „Nährstand unserer Staaten“, an den „Wehrstand mit dem braunen Speere“, an „unseres Lehrstands hohe Weisen“. Ähnlich wird in „Zeit und Volk“ die Zeit, unbekümmert um das grammatische Ge-

schlecht, zum Serenissimus personifiziert; der alte Herr hält eine Thronrede:

Silentium! Ihr seid zufrieden nicht mit Mir!
 Eh bien! Wir danken ab zugunsten Unserer Söhne vier,
 Der Prinzen Frühling, Sommer, Herbst und Winter;
 Wählt euch den König selber, Menschenfinder.

Dann wird, durchaus in den Formen monarchischer Regierung und Thronfolge, der Gang der Jahreszeiten geschildert!

Neben solchen Schöpfungen, in denen königstreuer Untertanen-
 verstand sogar die freie Natur in den Ornat der Majestät kleidet,
 stehen Bilder aus dem Abenteuererleben. So der von Fontane mit
 Recht bewunderte „Verlorne Sohn“, aus eigener schmerzlicher Er-
 fahrung Scherenbergs mit seinem Sohne emporgewachsen, der, ein
 Seemann, in Glasgow oder Leith das vom Vater empfangene, müh-
 sam zusammengebrachte Geld in einer tollen Nacht verjubelte. Oder
 „Bruder Stromus“, worin mit etwas forciertem Galgenhumor das
 Strömerleben geschildert ist: mit heißem Durst, heißem Hunger,
 heißen Sohlen, zerrissenen Stiefeln, aus den Häusern gewiesen,
 trinkt er Abendtau und ißt Sonnenschein:

Und soll es 'mal was Verbes sein,
 Schluck' ich Staub noch hinterdrein.
 Wollte, daß die ganze Welt umher
 Eine einzge Kneipe wär',
 Könnt' ich doch auf dieser Erden
 Nicht mehr 'rausgeschmissen werden.

Die Verbindung zwischen dem Monarchisten und dem Bohemien
 bilden harmlose Biedermeierspäße und rührende Anekdoten, wie die
 „Ezekution“: Auf die Wiedereinbringung eines Deserteurs sind drei-
 ßig Taler gesetzt. Der eigene Bruder verdient sich den Sündenlohn,
 verlangt aber, die Hälfte des Spießrutenlaufens auf sich zu nehmen.
 Nachher erklärt er: Der Vater bedarf die dreißig Taler. Die Brü-
 der haben verabredet, sie ihm zu verschaffen, indem der eine deser-
 tiert und der andere den Deserteur einbringt. Der König begnadigt
 den Verbrecher.

Auch in der Formengebung mischen sich die Gegensätze. Man
 könnte von Dilettantismus sprechen, wenn nicht immer wieder der
 starke Sinn für ursprüngliche Sprachkraft vorbräche. Philiströse
 Trockenheit fährt auf ausgelaufenen Gleisen. Pointierte Erzäh-
 lungskunst schafft biedermännische Anekdoten in behaglicher Form.

Und dann auf einmal verblüfft uns Scherenberg durch Gedichte, in denen eine souverän waltende Begabung aus dem Schatz der Sprache rücksichtslos auswählt, neue Wörter prägt, modernsten Jar=gon redet, Satzbau und Ton völlig aus dem starken Einzelerle=nis herauswachsen läßt, die Situation derb=realistisch, mit festem Pinselstrich, malt, und so, durch und durch originell, einen völlig neuen Stil, den eigentlichen lyrisch=epischen Impressionismus schafft und damit kräftigste Wirkung erzielt. Das Meisterstück, ein wirk=liches, zu wenig gekanntes Meisterstück der modernen Ballade, ist der „Verlorne Sohn“. Man stellt die erste Strophe neben die zweite:

Und nun Ade, mein Sohn, nun tue gut
 Und mach' deinem Vater kein Herzeleid.
 Und nun Ade, mein Leben, mein Blut!
 Gedenk' deiner Mutter auch alle Zeit!
 Gedenk' deiner Eltern zu Land und See;
 Du bist unsere Freude, du bist unser Weh!
 „Herzvater, Herzmutter, mein schönstes Ade!
 Gedenk' wohl Eurer zu Land und See,
 Gedenk' auch Eurer zu aller Zeit.“
 Dein Herz ist willig und glatt dein Gesicht!
 Mein Sohn, mein Sohn, nimm dich in acht,
 Wenn die bösen Buben locken —
 „Ich folge nicht!“ —
 Das hat schon mancher gesagt. —
 In der Nacht, in der Nacht, der singenden Nacht!
 Da flimmert der Saal, da schäumt der Pokal,
 „Ich tanze für zwei und trinke für drei!
 Je wilder der Sprung, je heißer der Trunk!
 Was kann ich dafür, ich bin noch jung.
 Tuschhei!
 Herum, herunter, herum.
 Die Leben glühn — die Funken sprühn —
 Die Kerzen sich drehn — im Sturme wehn
 Die Stunden vorbei!
 Auf die Nacht, auf die Nacht, lieb Jungfer fein!
 Da wollen wir beide beisammen sein —
 Tuschhei!
 Solang wir zu zwei, hält unsere Treu,
 Und wenn wir auseinandergehn,
 So haben wir uns nicht gesehn —
 Vorbei!“

Moriz Graf Strachwitz ist eine wesentlich einfachere Persönlichkeit als Scherenberg. 1822 auf Schloß Frankenstein geboren,

altem, schlesischem Adel entstammend, 1847 in Wien gestorben, gehört er zu den Jünglingsgestalten der deutschen Dichtung. Nach dem sinnig-schweremütigen Theologen Hölty, dem mystisch-ekstatischen Bergmann Novalis, dem patriotischen Freiheitshelden Körner ist er der adelige Kavalier, der mit Gesang und Liebe sein Leben durchstürmt. Ihn bedrückten nicht, wie Platen, sein Stammbaum und seine Stellung. Er war, ohne Adelshochmut, stolz darauf, daß die ritterliche Vorzeit in seinem Blute und Namen, in den Mauern und Türmen und den uralten Rüstungen des Rittersaales des väterlichen Schlosses Peterwitz sichtbar in die Gegenwart hereinragte. Bei Jagd und Pferden, als Herrensohn unter den Bauern, im lebhaften geselligen Verkehr mit Standesgenossen wuchs er auf, und mit Sagen und Märchen und Rittergeschichten nährte er seine Phantasie. Sein erstes selbstgemachtes Gedicht — es handelte von „König Arthurs Tafelrunde“ — trug der Achtjährige zum Geburtstag des Königs Friedrich Wilhelm III. vor. Der Gymnasiast in Glas und Schweidnitz vertieft diese Begeisterung für das ritterliche Mittelalter: Uhland, die nordische Sagenwelt und vor allem Percy's Reliques of ancient English poetry treten in seinen Gesichtskreis und ziehen seine Seele an sich. So erscheint er als ein verspätetes, in die Neuzeit hereingewehtes Stück Mittelalter — auch wenn er sich etwa durch die Hitze seines Herrenblutes hinreißen läßt, den Rutscher mit der Peitsche zu bearbeiten.

Aber er ist kein Fouqué. Das Mittelalter ist ihm nicht ein Rittersaal, mit dessen Antiquitäten er Mummenschanz treibt. Das Ritterlich-Frische darin schließt bei ihm, wie bei dem jungen Goethe, einen lebendigen Bund mit dem Neuzeitlichen, und der Name Götz von Berlichingen, den man ihm später im Tunnel beilegte, mochte diesen Zug seines Wesens bezeichnen. Daneben war er freilich auch ebenso sehr Egmont, der Liebhaber Märchens. Ebenso feurig wie für die Ritter des Mittelalters glühte er für die der neuen Zeit: neben Platen und Heine für Anastasius Grün, Freiligrath und Herwegh. An ihren revolutionären Liedern mochte ihn, dessen Königstreue keinen Augenblick wankte, nicht das Ziel — die Demokratie —, sondern mehr der heiße Atem ihrer Leidenschaft und der Schwung ihrer Verse anziehen — neben der Begeisterung für die Freiheit, die ja weit genug war, um den Aristokraten wie den Demokraten in ihrem Bezirk schwärmen zu lassen. Für ihn bedeutete Freiheit nicht politische Mündigerklärung des Volkes, sondern persönliche Ungebun-

denheit des Edelmannes. „Was Herwegh demokratisch vorsang, sang Strachwitz aristokratisch nach“, sagt Fontane. Diese Ungebundenheit genoß er als Student in Breslau und Berlin und dann als Gerichtsbeamter in der Heimat in wilder Jagd durchs allzu kurze Leben, dessen letzte Etappe eine Reise nach Italien und Wien war. Zwei schmale Gedichtbändchen: „Lieder eines Erwachenden“, nach Herweghs „Gedichten eines Lebendigen“ genannt, 1842, und „Neue Gedichte“ 1847 schließen den wesentlichen Ertrag dieses stürmischen Dichterlebens in sich.

Beide Sammlungen spiegeln ein nicht tiefes, grübelndes, sondern mehr heiteres und leichtes Dichtergemüt. In den „Liedern eines Erwachenden“ trägt es durchaus lichte Farben. Der Jüngling, zu dessen Ohren der Notschrei der hungernden Weber seiner Heimat nicht drang, bekennt:

Die Welt ist nicht so schändlich,
Als ihr es immer sagt,
Die Not nicht so unendlich,
Als ihr es stets beklagt.

Der Himmel hat von Sonnen
Noch eine große Schar,
Es ist von allen Wonnen
Die Erde noch nicht bar.

Liebeßenttäuschungen haben den Sänger der „Neuen Gedichte“ ernster gestimmt. Er klagt, daß des „Schmerzes Donnerkeil“ seinen Traum zerschmettert und den Himmel seiner Phantasien schonungslos entgöttert habe, und spricht seine Freunde an:

Ihr wollt von mir ein Lied, ein Lied
Vom goldnen Mai, vom goldnen Mai,
Ich greife zur Harfe trüb' und müd;
Die Jugend leuchtet, das Leben blüht,
Und ich wollte herzlich, es wär' vorbei!

Aber man nimmt diese Klagen als nichts mehr denn vorübergehendes Gewölk an einem lachenden Frühlingshimmel. Für den düstern Ernst und den bohrenden Gram ist er zu wenig Denker, ist sein Wesen zu sehr auf ritterliche Tat und fliegenden Genuß gerichtet. Leben und Dichten ist ihm eine fröhliche Husarenattacke. Er selber hat in dem Prolog zu den „Liedern eines Erwachenden“ bekannt:

Die scheue Muse ward zur Amazone
 Und tummelt sich auf erzbeschupptem Renner;
 Um's Haupt den Stahlhelm statt der Blütenkrone,
 So stürzt sie freudig in die Schlacht der Männer. —

— Wer freit das Weib? Ein Kämpfer muß es werben,
 Vergessen sind der Siegwart und der Werther;
 Das Brautlied singt vom Siegen oder Sterben,
 Brautsackeln sind entblößte Flammenschwerter.

Reicht mir den Speer . . .

In seiner persönlichsten Ballade erzählt er, „Wie der Junkherr Ebbelin die Nürnberger foppen tät“: der gefangene Ritter, der von den Bürgern zum Tode geführt wird, bittet sie, vor dem Ende noch einmal im Zwinger herumreiten zu dürfen, und schwingt sich dann auf seinem starken Roß über Graben, Schanz' und Wall. So schwingt sich auf dem Rosse Phantasie der Dichter ins Freie, wenn die Philister ihn fangen und hängen gewollt:

Hei, Lumpengefindel, gib mir Platz,
 Hinüber, mein Roß, hinaus!
 Hei, Schenkeldruck und Sprung und Satz,
 Ade, Philisterhaus!

Er' zwingt der Maulwurf in sein Loch
 Den Adler, stolz beschwingt,
 Er' Philisterwitz und Philisterjoch
 Den Dichternacken zwingt.

Aus dieser ritterlich-festen Grundstimmung wachsen seine Stoffe: der Kampf gegen die lahme Zeit, gegen das Philistertum im Leben („Feierlicher Protest“; „Aurea mediocritas“) und in der Dichtung („An die Zarten“); der Preis des freien Reiterlebens und die Darstellung verzehrender Liebesleidenschaft. Wächst vor allem seine Balladenichtung.

Wenn Uhland in seinen Balladen die alten Stoffe ins Romantisch-Weiche und Edle umbildet, so entströmt den Balladen von Strachwitz der Duft herber Männlichkeit. Sein Blick ist mit Vorliebe nach dem Norden, Skandinavien und Britannien, gewandt; nordisches Rechtentum, der Mannen Treue bis zum Tod sagen seinem ritterlichen Sinne zu. Vereinzelt nur begegnet in der ersten Sammlung noch in „Rolands Schwanenlied“ ein Uhlandscher Klang: Roland ruft in der Schlacht bei Roncevall zu drei Malen mit seinem Horn König Karl zu Hilfe. Es ist eine seiner ersten Balladen, in ihrer Urform noch in die Schweidnitzer Schulzeit reichend, mehr wir-

kungsvoll als innerlich wahr: es ist eine zwiefach starke Zumutung, zu glauben, daß König Karl das Horn aus Roncevall in Paris gehört habe, und daß er ruhig am Mahle sitzen bleibe, indes sein Paladin der Übermacht erliegt. Aber schon diese Ballade zeigt ein flackernd-wildes Feuer, eine Darstellungskraft, wie wir sie in Uhlands verhaltenem Stile vergeblich suchen. Man sieht deutlich: für die Formgebung ist ihm die englisch-schottische Volksballade Vorbild, die er aus Percy's Sammlung kennt. „Rolands Schwanenlied“ ist in der Chevy-Chase-Strophe geschrieben, der Form einer der berühmtesten Balladen Percy's. Aus vier meist kreuzweis gereimten Zeilen zu abwechselnd vier und drei Hebungen mit Auftakt und beliebig viel Senkungen bestehend, ist sie, ähnlich dem deutschen Knittelvers und als Strophe doch regelmäßiger als dieser, überaus bild- und biegsam, leichter und beweglicher als die gemessene Nibelungenstrophe Uhlandscher Prägung, im Grundcharakter feurig wie ein zur Schlacht stürmendes Pferd, und dann doch wieder des Ausdrucks zarterer Stimmungen fähig. Sie war dem festen Reiter wie aus der Seele geschaffen, und mit sicherster Virtuosität bildet er sie nach.

Vor allem die nordischen Stoffe der zweiten Sammlung hat Strachwitz in der eigentlichen oder erweiterten Chevy Chase-Strophe dargestellt: „Frau Hilbe“; „Helges Treue“; „Rolf Düring“ (an Uhlands „Blinden König“ erinnernd), im besondern aber das vortreffliche „Herz von Douglas“. Die Fabel dazu fand er in dem Spruch auf dem Schwerte der Douglas (in Percy's Reliques), der nach Fontanes Übersetzung lautet:

Unter allen Lords in meinem Reich
War keiner doch dem Douglas gleich.

Drum trag' du, wenn ich gestorben bin,
Mein Herz zum heiligen Grabe hin.

Dort mag es liegen tief und still,
Bis mein Erlöser es wecken will.

Ein besserer Ritter bis diese Stund'
An keines Königs Seite stund.

Strachwitz bezieht das Wort auf den schottischen Kronprätendenten Robert Bruce, der am 24. Juni 1314 durch den Sieg über die Engländer bei Bannockburn den Schotten die Freiheit erkocht und 1329 in Scone starb. Mit erstaunlicher Kraft ist der Ton der alten

Volkballade getroffen: die flackernde Komposition, die impressionistisch eine Situation aufgreift, sie mit ein paar kräftigen Strichen skizziert, die Fabel durch dramatische Rede gibt und dann über belanglose Zwischendinge weiterreilt, wie ein Kenner auf der Jagd über Gräben setzt. So schließt sich Bild an Bild, äußerlich unvermittelt, hart, aber alle durch die innere Spannung der Handlung zusammengehalten. Das Impressionistische des Baus wird durch den Vortrag gesteigert. Die Sprache besitzt eine sinnliche Schlagkraft und Treffsicherheit, wie wir sie sonst nur in den besten Volkballaden oder bei Bürger finden. Wie prägt gleich der Anfang die Situation in Douglas' Schoß in ein paar wuchtige Bilder aus:

Graf Douglas, presse den Helm ins Haar,
Gürt' um dein lichtblau Schwert,
Schnall' an dein schärfstes Sporenpaar
Und saddle dein schnellstes Pferd!

Der Totenwurm pickt in Scones Saal,
Ganz Schottland hört ihn hämmern,
König Robert liegt in Todesqual,
Sieht nimmer den Morgen dämmern! —

Wie hebt die Schilderung der Fahrt nach dem Morgenland nach den Mollklängen der Rede des sterbenden Königs mit einem hinreißenden Auftakt an:

Nun vorwärts, Angus und Lothian!

Man spürt in dem ungeduldbigen Ruf des in See stehenden Douglas förmlich die salzige Frische des Windes, der die Schiffe vom Land treibt, und wie einen körperlichen Ruck gibt es dem Hörer, wenn in die drückende Schwüle des Wüstenritzes auf einmal das Auftauchen des Feindes Leben und Bewegung bringt. Man meint Schwert- hiebe durch die Luft sausen zu hören, wenn die zahlreichen scharfen Antithesen den epischen Vortrag zerschneiden:

Der König fährt in das schwarze Grab,
Und wir in die schwarzblaue See!

Zehntausend Lanzen funkelten rechts,
Zehntausend schimmerten links.

An Wucht und Eigenart kann sich die eigentliche Lyrik von Strachwitz mit seinen Balladen nicht messen. Sie stellt meist Liebeserleben dar — zum Heldensang tritt das Minnelied. Doch sein Temperament ist zu stürmisch, als daß es ihn im Liebesliede den eigenen

Ton finden ließe. Wohl singt er in beweglichen Versen von verzehrender Leidenschaft und tiefer Enttäuschung, aber sein Dichten ist mehr ein Umwickeln des Erlebnisses mit Worten als ein künstlerisches Darstellen. Die Reflexion reiht Gedanken aneinander, die Rhetorik bauscht Wörter auf, die Phantasie schleppt Vergleiche herbei. Die Wirkung aber ist Prunk, nicht Glut, Außerlichkeit nicht Innigkeit. Nur einmal ist seine Leidenschaft Wort geworden, freilich nicht ohne Heines Hilfe, in dem Lied „Wie gerne dir zu Füßen“:

Wie gerne dir zu Füßen
Sing' ich mein tieffstes Lied,
Indes das heilige Abendgold
Durchs Bogenfenster sieht.

Im Takte wogt dein schönes Haupt,
Dein Herz hört stille zu,
Ich aber falte die Hände
Und singe: Wie schön bist du!

Zwischen den Balladen von Strachwitz und denen von Theodor Fontane besteht die engste Verwandtschaft nach Stoff und Stil. Ja, es gibt Balladen Fontanes, wie seine berühmteste, „Archibald Douglas“, die Strachwitz geschrieben haben könnte. Und doch, welcher Gegensatz zwischen den Temperamenten und Lebensläufen!

Fontanes Leben ist das eines künstlerisch und psychologisch interessierten Zuschauers und Wanderers. 1819 als Apothekerskind in Neuruppin in der Mark geboren, wird er selber Apotheker und fängt als poetisch angehauchter Lehrling zu dichten an — so gewöhnlich wie nur je ein empfindsamer Ladenjüngling den Musen zu huldigen beginnt. Als Einjährig-Freiwilliger in Berlin trat er 1844 oder 1845 in den „Tunnel“ ein. Um 1850 stellte er Arzneiglas und Salbentopf in den Winkel und wurde Berufsschriftsteller. 1851 gab er „Gedichte“ heraus. 1852 ging er mit einem Regierungsstipendium nach England, um die englische Volksballade zu studieren. Dann war er wieder unter dem Ministerium Manteuffel von 1855—59 in London als eine Art literarischer Gesandtschaftsattaché. Von 1860 bis 1870 war er Redakteur an der Kreuzzeitung, darauf zwei Jahrzehnte Theaterreporter an der Vossischen Zeitung, wo er die Anfänge des Naturalismus warm und verständnisvoll begrüßte. 1898 starb er.

Überschaut man Fontanes dichterisches Lebenswerk, so trennt es eine tiefe Kluft in zwei Hälften. Auf der einen Seite stehen leben-

sprühende Balladen, auf der andern Romane, verhalten, weisheitsvoll, ein Geschehen darstellend, dessen Wellenschlag wenig bewegt ist, und das sich breit wie die Havel über flaches Land lagert. Scharfe Beobachtung und trefflichere Charakteristik ist den Werken beider Gruppen eigen. Aber sie genügt doch kaum, um den Unterschied des Temperaments auszublen, der kein Unterschied des Alters ist. Auf welcher Seite steht der wahre Fontane?

Die Bekenntnisse in Briefen und Lebensaufzeichnungen („Meine Kinderjahre“; „Von Zwanzig bis Dreißig“) sagen es klar: der Grundzug seines Wesens ist sein Tatsachensinn. Er ist keine starke Persönlichkeit im Sinne des Idealisten, der aus dem Naturdrang seiner genialen Begabung neue Wirklichkeit erlebend schafft. Er besitzt einen ungeheuern Respekt vor dem Positiven, dem Seienden, dem außer seinem Selbst und ohne seine Mithilfe Gewordenen. Er ist der am meisten positivistische deutsche Schriftsteller des 19. Jahrhunderts. Er beugt sich der Gestaltenwelt, die um ihn ist, und verzichtet von vornherein darauf, sie umzuwandeln oder gar umzustürzen. „Ich habe“, bekennt er selber, „das Leben immer genommen, wie ich's fand, und mich ihm unterworfen.“ Und ein andermal: „Die Verhältnisse machen den Menschen.“ Daher seine unbedingte Anerkennung der Sitte als der positiven Atmosphäre eines Gesellschaftszustandes: „Die Sitte gilt und muß gelten. . . Und weil es so ist, wie es ist, ist es am besten, man bleibt davon und rührt nicht daran.“ Daher seine zweifelnde Haltung in allen Fragen der Einwirkung von Mensch zu Mensch, also in Fragen der Erziehung: sie seien gar nicht von ihren Eltern erzogen worden, und darum ausgezeichnet, sagte er. Er selber schreibt sich ein ausgesprochenes Ordnungsgefühl zu: groß — was nach der tatsächlichen Meinung der Welt groß ist — ist ihm groß, klein klein, gut gut und schlecht schlecht. Eine Winkelriedstat, der Ansturm des Schwächeren oder der Schwächeren gegen eine überlegene Mehrheit, ist ihm im Grunde ein Unsinn, weil sie seinem mathematischen Rationalismus widerspricht. „Ich verlange von 300 000 Mann, daß sie mit 30 000 Mann schnell fertig werden, und wenn die 30 000 Mann trotzdem siegen, so finde ich das zwar heldenmäßig, und wenn sie für Freiheit, Land und Glauben einstanden, außerdem auch noch höchst wünschenswert, kann aber doch über die Vorstellung nicht weg, daß es eigentlich nicht stimmt.“

Wo er sich keiner äußeren, körperlich oder sittlich festgefügtten Tatsächlichkeit mehr gegenübergestellt sieht, wo das Innerste und Eigenste

des Menschen als Einzelwesen, sein Gefühl, aufwallen sollte, da wird es Fontane unbehaglich, da sieht er nur die Wände der wohlgefügteten Wirklichkeit, die ihn sonst so sicher und warm umgeben, weichen und greift ins Leere. Es geht ihm wie seinem Vater, der angesichts der bevorstehenden Weihnachtsbescherung und Christbaumstimmung nur verlegen sagen kann: „Ja, das ist nun also Weihnachten. . . An diesem Tage wurde der Heiland geboren . . . ein sehr schönes Fest“ und dann die Kinder unter Absingung „eines an Platttheit nicht leicht zu übertreffenden Verses“ ins Weihnachtszimmer führt. Ein ehrlicher Tatsachenmensch, der er ist, verzichtet Fontane selber darauf, sich und andern etwas vorzutäuschen, was nicht vorhanden ist. Wo aber in andern der Gefühlsstrom sich ergießt, da spürt er sofort einen sauer-süßen Geschmack auf der Zunge, und er spricht, wie gegenüber dem „Generalpächter der großen Liebesweltdomäne“, Storm, von Sentimentalität.

Nichts bezeichnender als die Art, wie er die Märztage von 1848 erlebt. „Was dem deutschen Volk“, schreibt Karl Schurz, der doch kein phantastischer Schwärmer war, „die Erinnerung an den Frühling 1848 besonders wert machen sollte, ist die begeisterte Opferwilligkeit für die große Sache, die damals mit seltener Allgemeinheit fast alle Bevölkerungsklassen durchdrang. . . Ich kannte in meiner Umgebung viele redliche Männer, Gelehrte, Studierende, Bürger, Bauern, Arbeiter . . . damals jeden Augenblick bereit, Stellung, Besitz, Ausichten, Leben, alles in die Schanze zu schlagen für die Freiheit des Volkes und für die Ehre und Größe des Vaterlandes. Man respektierte den, der bereit war, sich für eine gute und große Idee totzuschlagen zu lassen.“ Wie erlebte Fontane diesen Sturm? Die Erzählung seines Prinzipals von den Vorgängen auf dem Schloßplatz kam ihm „so bourgeoishaft ledern“ vor, daß er sich „mehr zum Lachen als zur Empörung gestimmt fühlte“. Aber dann läßt er sich doch von der erregten Menge fortreißen, versieht sich in der Requisitenkammer eines erstürmten Theaters mit einem Karabiner, läßt sich in einem Laden einen alten Lederhandschuh mit Pulver füllen und stellt sich an eine Barrikade. Da füllt er seinen Gewehrlauf mit dem Pulver, bis sein Nebenmann gutmütig und ganz ohne Ironie sagt: „Na, hören Sie . . .!“ Sofort aber hört Fontane die Ironie heraus, fühlt die Ironie in der ganzen Situation: „alles, was ich bis dahin getan, stand im Lichte einer traurigen Kinderei vor mir, und der ganze Winkelriedunsinn fiel mir schwer auf die Seele“.

Wer so schreibt, könnte ein Philister heißen, sofern ein Philister der ist, der immer dafür sorgt, daß er die Tatsachen auf seiner Seite hat und sich nicht auf Wechsel auf unbestimmte Zeit einläßt. Fontane selber ist geneigt, dieses Wesen als märkisch zu bezeichnen. „Die Märker“, sagt er selber, „sind gefunden Geistes und unbestechlichen Gefühls, nüchtern, charaktervoll und anständig, anständig auch in Kunst, Wissenschaft und Religion, aber sie sind ohne rechte Begeisterungsfähigkeit und vor allem ohne rechte Liebenswürdigkeit.“ Die Gestalt eines andern Märkers, des Aufklärers Friedrich Nicolai, der Goethes „Werther“ so übel persiflierte, taucht am Horizont auf. Und doch war Fontane weder von seiten des Vaters noch der Mutter Märker, sondern die Familie des Vaters war ursprünglich in der Gascogne zu Hause, der Heimat toller Spaßmacher und abenteuerlicher Bohemiens, und er, der unübertreffliche Anekdotenerzähler, fühlte das Gascognerblut wie sein Vater in sich. Aber auch der Mutter Sinn für gesellschaftliche Ordnung. Und da er die Zerrüttung des väterlichen Lebens vor Augen hatte, mußte er die Ordnung und feste Fügung des Lebens, das ihn in Preußen rings umgab, über alles schätzen. Er, der die längste Zeit wie der Vogel auf dem Zweige lebte, liebte das Solide. Er war ein Bourgeois, nicht im politischen, aber im moralischen Sinne, und all sein Spott über die Bourgeois beweist es nur noch mehr, daß er einer war. Er war kein süddeutscher Demokrat, sondern ein preußischer Bürger mit festgeprägtem Standesbewußtsein nach oben und unten. Sein Erlebnis der Achtundvierziger Revolution scheidet ihn von den politischen Dichtern wie Freiligrath und auch G. Keller. Aber er hätte auch kaum aus Gefühlsgründen die Heimat verlassen, wie Storm. Er war ein Zeitgenosse Bismarckscher Real- und Opportunitätspolitik.

Sein ehrlicher Tatsachensinn bewahrte ihn davor, sich als Dichter zu überschätzen. Er sei keine große und keine reiche Dichternatur. „Ich bin eine gute Sorte Sonntagsdichter, der sein Pensum Wochenarbeit zu machen und dann einen Reim zu schreiben hat, wenn ihm Gott einen gibt, der aber die Welt nicht weiter kränkt, wenn er's unterläßt.“ Die Kraft des Gemütes ist ihm versagt, aus dessen Boden neues Leben sprießt. Es quillt und drängt bei ihm nirgends. Es tröpfelt nur. Seine Natur ist trocken und etwas spröde, wie der Sandboden der Mark. Aber er besitzt zweierlei zum Dichter: Geist und einen hervorragenden Stilsinn.

So sehr er Tatsachenmensch ist und auf Wirklichkeitscharakteristif

ausgeht: er weiß, rein gegenständliche Darstellung bloßer Tatsächlich-
keit ist unkünstlerisch, weil die Kunst es mit der Darstellung des per-
sönlichen Wirklichkeitserlebnisses zu tun hat. Die Wirklichkeit
umzubilden, verwehrt ihm sein Sinn für das Bestehende. So arbeitet
er mit Lichtwirkung. Seine ganze Kunst ist Beleuchtungstechnik. Er
läßt seinen reichen Geist um die Dinge spielen und charakterisiert sie
so. Sein Geist ist aber wesentlich Ironie, die einen weiten Erfah-
rungskreis erhellt. Wo die Ironie nicht mehr am Platze ist, ver-
zichtet er überhaupt aufs Wort. Leidenschaftliche Szenen in seinen
Romanen läßt er fast immer im Dunkel; sie gelangen ihm doch nicht.

An dieser Entsagung ist sein hervorragender Stillsinn beteiligt,
der im Grunde nichts ist als kluge Ehrlichkeit gegen sich und gegen-
über dem Stoffe. In seinen Gedichten hört man keine falschen Töne.
Die lyrischen klingen überhaupt nicht. Ist ihr Stoff rein persönlich,
zum Beispiel Liebe, so geben sie ein Geräusch von sich, wie ange-
schlagene Tongefäße. Es fehlt ihnen jeglicher Schmelz und die un-
mittelbare Sprache des Herzens. Sie sind gedacht, nicht gefühlt. Aus
dem Zyklus „In Hangen und Bängen“ heißt eine Strophe:

Ach, daß ich dich so heiß ersehne,
Weckt aller Himmel Widerspruch,
Und jede neue bittre Träne
Macht tiefer nur den Friedensbruch.

Wie bleibt da alles begrifflich, verstandesmäßig: der „Himmel Wi-
derspruch“; die Träne, die den Friedensbruch „tiefer macht“! Jedes
Bild zeigt nur den Mangel an innerer Anschauung. Das Gefühls-
leben, auch wo es da ist, kann sich als solches nicht ausdrücken. Es
ist zu spröde. Es mißtraut seiner eigenen Kraft. Erst wenn es öfter
gewirkt und sich der Kontrolle des Verstandes unterzogen hat, wenn
es Erfahrung geworden ist, wagt es sich hervor, ist aber dann freilich
nicht mehr Gefühl. Daher geht ein gnomischer Zug durch Fontanes
Lyrik: die Gedichte enthalten entweder reine psychologische Analyse
oder Lebensregeln.

Besser gelingen ihm Naturstimmungsbilder. Denn hier sieht sich
Fontane einer äußeren tatsächlichen Wirklichkeit gegenüber; er muß
nicht ins eigene dunkle Innere greifen. Hier kann er seine Kunst
der Charakteristik spielen lassen. Sie sind freilich, weil sie nicht Ge-
fühlslebnisse der Natur, sondern nur gut belichtete Aufnahmen
darstellen, auch wenig persönlich. Im besten Fall geistreiche Epi-
gramme, wie „Mittag“:

Am Waldeszaume träumt die Föhre,
 Am Himmel weiße Wölkchen nur;
 Es ist so still, daß ich sie höre,
 Die tiefe Stille der Natur.

Rings Sonnenschein auf Wief' und Wegen,
 Die Wipfel stumm, kein Lüftchen wach,
 Und doch, es klingt, als ström' ein Regen
 Leis tönend auf das Blätterdach.

Diese mißtrauische Scheu vor der Bloßlegung des eigenen Gefühlslebens drängt Fontane zur Ballade. Hier kann sein Gefühl sich an äußerem, fremdem Geschehen entzünden. Hier kann der Tatsachenhunger des Realisten gestillt werden. Hier kann der Bourgeois, der im Leben es gehen läßt, wie es geht, und für die Winkelriedstat nur Ironie übrig hat, sein Gespräch „von Krieg und Kriegsgeschrei“ führen, und damit zugleich seinen Beitrag leisten zu dem Kriegsheldentum seiner realpolitischen Zeit. Hier endlich kann er seine Beleuchtungstechnik virtuos spielen lassen.

Er selber hat seine Balladen nach der geographischen Herkunft der Stoffe geordnet in nordische, englisch-schottische (zu denen auch die freien Umdichtungen aus dem Englischen zu zählen sind) und deutsche, im besondern märkisch-preußische. Das ist eine sehr praktische Gruppierung, und zugleich steckt darin, ob bewußt oder nicht, das Geständnis der Wichtigkeit des objektiven Stoffes. Die nordischen Stoffe lagen seiner Natur weniger als die englisch-schottischen und die märkisch-preußischen. Unter den englisch-schottischen Balladen sind „Archibald Douglas“, „Die Brück' am Tay“ und „John Maynard“ — die allerdings nur mittelbar dazu gehört — besonders bekannt geworden; von den deutschen und märkisch-preußischen „Schloß Eger“, „Prinz Louis Ferdinand“ und die Balladen auf die Feldherren des Alten Fritz.

Eine mehr innerliche Gruppierung nach Art und Behandlung der Stoffe mag geschichtliche Stimmungsbilder, Anekdoten, Charakteristiken geschichtlicher Personen und eigentliche Balladen, d. h. knappe Darstellungen von Handlungen und Konflikten unterscheiden. Die geschichtlichen Stimmungsbilder sind ihrisch gefärbte Selbstauseinandersetzungen von Personen und Situationen. „Cromwells letzte Nacht“ gehört dazu. Es ist eine Art dramatischer Monolog. In der letzten Nacht vor seinem Tode ist Cromwell die Gestalt des hingerichteten Königs Karl I. im Traum erschienen. Nun erwägt er auf's neue das Für und Wider der Hinrichtung und ihre Folgen.

Die Anekdoten zeigen die glänzende Kunst Fontanes, in pointierter und abgerundeter Kürze irgendeine typische Lebensstatsache darzu-
legen. So erzählt „Contenti estote“ von einer Konsultation des
jungen Tied bei dem berühmten Arzt Reil. Tied fühlt sich leidend,
aber überall, wo Reil antippt: Verdauung, Herz, Schlaf, ist er ge-
sund. Da meint Reil:

Ihre Krankheit ist nichts als ein krankhaft Verlangen,
Es ist Ihnen immer zu gut gegangen,
Ein bißchen mehr Sorge bei schmalerm Brote,
Das fehlt Ihnen, Freund. Contenti estote.

Die Charakteristiken historischer Personen entbehren der eigent-
lichen Handlung und fangen auch nicht eine Situation auf. Sie sind
Extrakt von Geschichte und Biographie, gelegentlich mit Verwen-
dung anekdotischer Züge. Hierher gehören die Porträts preußischer
Generäle, wie „Der alte Derffling“, „Der alte Dessauer“, „Der alte
Ziethen“, „Seydlitz“. Die eigentlichen Balladen erzählen von Treue,
kriegerischer Tat oder sonstigem Heldentum. Fontane beschränkt sich
dabei, als echter Realist, nicht auf Geschichte und Sage. Er holt
den Stoff, wo er ihn findet, von der Straße, aus der Zeitung. „Die
Brück' am Tay“ schildert aus frischem Eindruck ein Eisenbahn-
unglück infolge des Einsturzes der Taybrücke bei Dundee in Schott-
land am 28. Dezember 1879; „John Maynard“ die Rettung eines
Passagierdampfers auf dem Eriesee durch die Geistesgegenwart des
Kapitäns und die Selbstaufopferung des Steuermanns John May-
nard.

In seinem Verhältnis zum Stoffe ist Fontane durchaus Realist:
Finder, nicht Erfinder, um eine Formulierung Spielhagens zu ver-
wenden. „Alles, was wir wissen,“ sagt er einmal, „wissen wir über-
haupt mehr historisch als aus persönlichem Erlebnis. Der ‚Bericht‘
ist beinahe alles. Alles ist Akten- oder Buch- oder Zeitungswissen,
auch in den intimsten Fragen.“ Ihm fehlt die mythologisierende
Phantasie Goethes oder Mörikes. Er sieht auch nicht, wie Goethe
in der „Braut von Korinth“, geschichtliche Ideen, Kulturauseinander-
setzungen in die Stoffe hinein oder veranschaulicht wie Schiller mo-
ralische Gedanken. Er verzichtet auch im allgemeinen auf stoffliche
Zutaten zu der gegebenen Stoffvorlage. Was er gibt, ist künstle-
risches Arrangement, Ausarbeitung des Stoffes nach der Richtung
des scharf charakteristischen, pointierten, wirkungsvollen Vortrages.
Es gilt allgemein, was er einmal sagt: „Mir war der Stoff gegeben;

ich habe nur gesichtet und versifiziert.“ Eigentlich sind auch seine Balladen gesteigerte geschichtliche Anekdoten: Geschichte in nuce, scharfgeschnittene Radierungen; man merkt ihnen an, daß Fontane ein Zeit- und Gesinnungsgenosse von Adolf Menzel war. Wo er die ihm durch seine Natur gezogene Grenze der künstlerischen Aufarbeitung gegebener Stoffe überschreitet, verliert er die Sicherheit des Stiles. So ist es doch wohl ein Fehlgriß, daß er in der „Brück am Tay“ um den Vorgang des Eisenbahnunglücks als mythologische Arabeske das Hengenmotiv aus dem Macbeth geschlungen hat, um ihn ins Zwielficht des Grausigen, Spukhaften zu rücken: die Naturgeister haben ihre Lust daran, das „Gebilde aus Menschenhand“ zu zerstören. Aber wie paßt ins Eisenbahnzeitalter die mittelalterliche Hengenwelt? Ist sie, wo niemand mehr an Geister glaubt, mehr als äußerlicher Apparat, ähnlich dem Göttermechanismus bei Vergil? Und dann, wozu bedarf es noch der Hengen, wo die Motivierung der Katastrophe von uns in rein technischer Unzulänglichkeit gesucht und gefunden wird? So bleibt das Motiv bloße Stimmungsmache und wirkt unwahr.

Im einzelnen mag man nach ihrer Kunstform die Balladen in drei Gruppen teilen. Die einen, frühesten, bilden die Volksballaden der Romantiker nach. „Treu-Lieschen“, „Silvester-Nacht“, der Zyklus „Von der schönen Rosamunde“ gehören zu ihnen. Man erkennt Fontane in ihnen noch nicht. Sie sind zu breit, die Silhouette des Geschehens zu wenig scharf gezogen und eigentümlich. Die zweite Gruppe bildet, dem Beispiel von Strachwitz folgend, den Stil der englischen Volksballade weiter, die Fontane 1848 aus Percy's Reliques und Scott's „Minstrelsy of the Scottish border“ kennengelernt hat. Die beiden Bücher haben auf Jahre hin seine Richtung und seinen Geschmack bestimmt. Die frische Redheit und freie Biegsamkeit der Chevy Chase-Strophe — er hat selber von der Chevy-Jagd eine vortreffliche Neudichtung angefertigt — sagten ihm besonders zu. In ihr konnte seine Lust an der Heldentat und seine Neigung zu wirkungsvoller und witziger Knappheit sich ausleben. Großes Geschehen ließ sich damit ohne Pathos und Empfindsamkeit, mit kräftig impressionistischer Heraushebung des Tatsächlichen, darstellen. Sie ist für Fontane so bezeichnend, wie die erneuerte Nibelungenstrophe für Uhland und die pathetischen, jambischen und trochäischen Langverse für Freiligrath. „Archibald Douglas“ ist in ihr geschrieben. Aber auch Balladen in andern Strophenformen gehören hier-

her, sofern diese nur, nach Art der Chevy Chase-Strophe, voll sprühenden Lebens und charakteristischer Schlagkraft sind, so „Schloß Eger“ und „Prinz Louis Ferdinand“: „Schloß Eger“ ist aus dem Anfang von Schillers Wallenstein V 4 hervorgewachsen:

Dem Grafen Terzky und dem Feldmarschall
Wird ein Bankett gegeben auf dem Schloß.

... .. Dies Geschlecht

Kann sich nicht anders freuen als bei Tisch. —

Barock in Diktion und Versmaß und unendlich beweglich: flackernd wie die Kerzen, die das Gelage beleuchten, grölend wie der heisere Illo, saugend wie die Rlingen, die sich kreuzen, und dann wieder wortkarg und verhalten, wie der Tod, der am Tisch sitzt. Einfacher ist „Prinz Louis Ferdinand“, aber als geschichtliche Charakteristik ebenso treffend. Diktion und Versmaß biegsam wie eine Degen Klinge aus spanischem Stahl, stärkste Spannung aushaltend, und erst beim Übermaß zerbrechend.

Die Kunstform der dritten Gruppe ist die von Scherenbergs „Verlorenem Sohn“, den Fontane so sehr bewundert hat. Sie ist rein impressionistisch. Die durchgehende Strophenform und die Einheit des Metrums sind aufgegeben. Der Stimmungsgehalt des Einzelbildes diktiert Betonung und Sprache. Wichtige Herausarbeitung der Anschauung ist alles. Der Vortrag ist ganz auf die Wirkung gestellt. „Die Brück' am Tay“ und „John Maynard“ sind die virtuososen Meisterstücke dieses Stiles. Beide gleich gebaut. Ein Rahmen: in der „Brück' am Tay“ die Herenzusammenkunft, in „John Maynard“ der Preis des Steuermanns, am Anfang als Antwort auf die Frage irgendeines Fremden bei der Beerdigungsfeier, am Schlusse als Schilderung der Feier und Inschrift des Denkmals. Beide Stücke schließen sich jeweils inhaltlich eng zusammen und beziehen sich sprachlich aufeinander. In diesen Rahmen ist ein Mittelstück eingelegt. Dreiteilig in der „Brück' am Tay“; zuerst die Situation im Brücknershause, wo die Eltern den Sohn zur Weihnachtfeier erwarten, dann das Bild des heraufenden Juges und des Stolzes seines Führers, und zuletzt, vom Brückenhaus aus erlebt, der Einsturz der Brücke unter dem Zug. Zweiteilig in „John Maynard“: zuerst die Schilderung der Fahrt der Schwalbe, dann das Ergebnis: die Rettung. Bewundernswert in beiden Gedichten Syntax, Wortwahl, Takt und Vortrag: Die Schilderung der Fahrt der „Schwalbe“ gibt, gemächlich plaudernd, zuerst ein Bild von dem bunten Leben an Bord

des Schiffes. Der Schrei „Feuer“ zerreißt die Gemütlichkeit jäh, und nun wird mit meisterhafter Steigerung — dreißig Minuten; zwanzig Minuten; fünfzehn, zehn Minuten — die wachsende Spannung gemalt. Im Gegensatz dazu dann der knappe Bericht des Ergebnisses: zwei Zeilen; vier kurze Hauptsätze; Subjekt, Prädikat, Hilfszeitwrter weggelassen. Aber jedes Wort sitzt wie ein wohlgezielter Hammerschlag. Und wie virtuos ist die metrische Bewegung! Man vernimmt in den Versen, die die Fahrt der „Schwalbe“ schildern, das flutende Wogen und Rauschen der Wellen und fühlt das muntere Treiben an Bord. Nach Ausbruch des Feuers wird der Taft beklemmend, stoßweise. In den Versen:

Alle Glocken gehn; ihre Töne schwell'n
Himmelan aus Kirchen und Kapell'n

hört man das Läuten der festlichen Glocken, in dem „ll'n“ des Reimes „schwell'n — Kapell'n“ das nachhallende Tönen des Erzes zwischen den einzelnen Schlägen der Glockenschwengel.

So endet Fontanes Balladenkunst bei raffiniertestem Impressionismus. Seine trefflichsten Balladen stehen jenseits der Lyrik. Der Dichter stellt seine Persönlichkeit völlig in den Dienst des Vorganges, den wir mit der ganzen Wucht des wirklichen Geschehens erleben sollen. Auch in der Ballade hat sich, wie in der Prosappik um 1880, die Vermischung des epischen mit dem dramatischen Stile vollzogen. Wirklichkeitsillusion ist erreicht, soweit es der Dichtung, ohne das Bühnenbild, überhaupt möglich ist.

Es ist der Stil, in den im Zeitalter Bismarckscher Realpolitik die Ballade der Tunnelichter notwendig auslaufen mußte. Er leitet damit unmittelbar zum Naturalismus über, der kurz nach dem Ent stehen der „Brück' am Tag“ und des „John Maynard“ in Berlin seinen Einzug hielt.

Neuntes Kapitel

Die Münchener Dichterschule

Zwei Wege gibt es, zu der gehaltvollen Wesentlichkeit und vergeistigten Größe eines klassischen Stiles zu gelangen: durch Neuerleben und durch Nachahmen. Neuerlebt haben ihn in der Mitte des 19. Jahrhunderts vor allem Hebbel, Keller, Storm. Von der Wirklichkeit sind sie ausgegangen. Stoff ihrer Zeit haben sie, jeder

nach dem Pulschlag seines Temperamentes und der Weite seines Geistes, dargestellt. In dem lebendig Bewegten haben sie das ruhend Wesenhafte, in dem Verworrenen das Einheitliche, in dem Gebrochenen das Gerade, in dem werdenden die Ideen erkannt und so das neue, vom Strom der Zeit getragene Erleben der Gegenwart in die Ewigkeit des Geistigen erhoben. Sie haben damit ursprüngliche Kunst geschaffen. Nachgeahmt haben ihn die Epigonen, die man nach der Stadt, die eine Zeitlang ihnen zum Sammelort wurde, die Münchener Dichterschule nennt: im wesentlichen Geibel, Heyse, Leuthold, Lingg, Bodenstedt, Grosse, Schack. Meist oder ausschließlich in offenem oder verstecktem Widerspruch gegen das zeitlich Bedingte der Wirklichkeit, die sie umgab, haben sie sich entwickelt und ihre Werke geschaffen. Die Wirklichkeit, wie sie sich damals in den Großtaten der Technik und Industrie entfaltete und Tausende, ja Millionen der Volksgenossen in ihren Bann zog — diese Wirklichkeit war ihnen das Häßliche, Banale, Alltägliche, Trockene und Kleinliche. Denn sie waren aufgewachsen in der Verehrung der Geisteswelt, wie sie sie in den Werken der großen Dichter und Denker fanden, einer idealisierten Wirklichkeit, und waren enttäuscht, daß die Gegenwart nicht zu dem Bilde paßte. Statt, wie die echten Idealisten, die leitenden Gesetzmäßigkeiten in der Wirklichkeit aufzuspüren und darnach geistiges Leben aus dem Ursprünglichen zu schaffen, flüchteten sie sich aus der Wirklichkeit, deren Wert sie verkannten, in ein Ideenreich, worin der Gehalt einer abgelebten Vergangenheit seinen Ausdruck gefunden hatte. Statt mit eigener schöpferischer Geisteskraft aus der Forderung und Erfüllung des Tages eine neue Kunstform herauszuwachsen zu lassen, ahmten sie die Kunstformen einer vergangenen Zeit nach. Sie standen so als Aufnehmende und Schaffende jenseits des Lebens, weil sie keine Saugorgane für die Wirklichkeit besaßen. Schwäche und Schein sind die Wurzeln ihres Schaffens, und indem sie sich, zum Teil nicht ohne hochmütige Überhebung über die „Realisten“, „Idealisten“ nannten, waren sie es nur in der Gebärde, nicht im Wesen. Ihr Schaffen zeigt, gerade mit seiner inneren Unkraft, daß in Wahrheit der Realismus die bestimmende Kunst der Zeit war, wie ja stets die wahre Kunst von den Bedürfnissen der Wirklichkeit ausgegangen ist.

In der Natur ist jedes lebendige Wesen vom andern unterschieden. Auch von den Wirklichkeitsdichtern stellt jeder eine Welt für sich dar. Gottfried Keller z. B. war höchst empfindlich, wo nur

der Schein vorschwebte, er sei nicht originell. Was sich dagegen vom Boden der Wirklichkeit loslöst, verliert auch ihre bildenden Kräfte und verblaßt zum Allgemeinen, Gleichförmigen. In der bloßen Idee ist alles eins. Nur die sinnliche Welt scheidet in Gestalten.

So erklärt sich doch wohl die Gleichartigkeit bei den Münchenern. Geborene Naturpoeten bringen es nie über sich, im Verein zu dichten, schon weil ihnen der Glaube eingepflanzt ist, jeder Vogel müsse singen, wie ihm der Schnabel gewachsen sei. Die Münchener aber tun sich zu einer eigentlichen Dichterschule zusammen, die sich, gleich den Meistersingerschulen, ihre Tabulatur als ästhetischen Roder schafft, dem sich der einzelne unterwirft.

Schon ihre Lebensläufe haben manches Gemeinsame. Sie zeigen bei gelegentlich reichem Lebensstoffe, doch die Unfähigkeit zu erleben und, damit zusammenhängend, Scheu vor dem Tatsächlichen und der bürgerlichen Berufsarbeit, es sei denn die des Journalisten. Sie sind alle der Ansicht, daß der Dichter nur in völliger Freiheit gedeihe und in einem nobile far niente, das erst das Schaffen der Phantasie und den Fleiß der Feder ermöglichte. Wie ausdruckslos und konventionell ist die Lebenslinie Emanuel Geibels, ihres Hauptes und Meisters, wie unsagbar leer seine Biographie, trotz aller Mühe, die man sich gegeben hat, durch sorgfältigst zusammengetragene Einzelheiten Fülle und Gehalt in sie zu bringen! Geboren 1815 in Lübeck als Sohn eines poetisch begabten Geistlichen, durchläuft er als Musterpupille das Gymnasium seiner Vaterstadt, dessen Direktor von ihm sagt, er besitze eine Herrschaft über Sprache und Versbau, wie sie bei keinem andern Dichter, selbst bei Goethe nicht, sich finde, und verläßt es als primus omnium. Er studiert zuerst, auf den Wunsch des Vaters, Theologie in Bonn, dann klassische Philologie in Berlin, ohne doch im tiefsten befriedigt zu sein. Und wie ihm, weil er selber so durchaus musterhaft war, stets zur rechten Zeit, wenn sein Lebensschifflein festgefahren war, es Gönner wieder flottgemacht haben, so verschaffte ihm Bettina von Arnim die Stelle eines Hauslehrers bei dem russischen Gesandten in Athen, dem Fürsten Ratafazy. So durfte er das Land der Griechen mit den Augen schauen, das er mit der Seele gesucht. Vom Mai 1838 bis zum Frühjahr 1840 weilte er in dem klassischen Lande. Der Aufenthalt wurde ihm nur das, was dem ersten besten klassischen Philologen die Studienreise ist, aber nicht, was dem Künstler ein Erlebnis bedeutet. 1840. ließ er seine ersten „Gedichte“ erscheinen. Ein Duzend

Jahre verlebte er nun, durch ein Ehrengelalt Friedrich Wilhelms IV. äußerlich über Wasser gehalten, bald in Lübeck, bald bei Gönnern, bald am Rhein in St. Goar, wo er im Sommer 1843 mit Freiligrath zusammen war, immer schöngeistig beschäftigt, dichtend — 1847 erschienen die „Juniuslieder“ —, improvisierend, schwärmend und sich anschwärmen lassend, dazwischen etwa an der heimischen Schule sich als Lehrer versuchend, ohne Befriedigung und nachhaltigen Erfolg: im Grunde eine höchst gehaltlose Existenz. Da berief ihn König Maximilian II. 1852 als Honorarprofessor für deutsche Literatur und Metrik nach München. Hier war der Sohn der freien Reichsstadt am richtigen Platze, trotz allen Beschwerden und Klagen, die weniger in seiner Stellung und Amtsverpflichtung, als dem Gefühle künstlerischer Unkraft begründet waren. Der Tod seines Gönners 1864 lockerte sein Verhältnis zum Hofe, und 1868 führte ein Guldigungsgedicht an König Wilhelm von Preußen bei seinem Besuche in Lübeck zur Trennung von München. Die Errichtung des Deutschen Reiches feierten seine „Heroldsrufe“ (1871). Als Pensionär Preußens verbrachte er den Lebensrest in der Heimatstadt, von Krankheit viel geplagt. Er starb 1884.

Gottfried Keller spricht einmal von des jungen Paul Heyse „strikter Goethetuererei“. Das Wort paßt auf die Münchener überhaupt. Sie leben alle dem „großen Heiden“ Goethe nach, in dem die Antike wiedererstandenen schien. Ihrer aller Leben und Schaffen ist durch zwei Momente bestimmt: die Reise nach dem Süden und den Kreislauf um die gnadenspendende Sonne eines Fürsten, sei es als Planet oder als Satellit eines Planeten.

Die Reise nach dem Süden vollendete den Künstler. Auch für die andern steht eine Reise nach dem Süden im Mittelpunkt ihres Lebens. Heyse, Grosse, Lingg und Leuthold gingen nach Italien, Bodenstedt nach Moskau und dem Kaukasus, Schack bereiste Italien, Griechenland und den Orient. Für alle gilt, was Julius Grosse von dem Eindruck seiner Italienfahrt bekennt: „Der damaligen Generation bedeutete eine Reise nach Italien wirklich noch eine geistige Wiedergeburt, eine Vertiefung moderner Weltanschauung nach dem Uraltan (!), aus den Schranken des Nationalen nach dem rein Menschlichen hin. Dem deutschen Gretchen folgt die Auferstehung der Helena. Diese typische Evolution Goethes im „Faust“ muß jeder auf seine Weise erleben. . . Wer sie erfahren, der zählt zu jener kleinen Gemeinde, die ihre letzten geistigen Weihen in Italien empfangen

und gleichsam auf Goethes Namen eingeschworen ist.“ Der Hof oder die Nähe des Hofes gab den Schaffenden Unterhalt oder doch wenigstens die Lebensluft, die sie bedurften. Alle fanden sich, wie Goethe in Weimar, zur rechten Stunde in München ein, Heise, Bodenstedt und Ringg wie Geibel als Pensionäre des Königs, Schack auf dessen Einladung, Grosse und Leuthold als Journalisten und Literaten.

König Max war 1848 seinem Vater Ludwig I. auf dem bayerischen Throne gefolgt. Hatte sein Vater, der Goethes Freundschaft genossen und in Rom für die Antike geschwärmt, München zu einer Pflegestätte der bildenden Kunst erhoben und mit Prunkbauten in antikem Stile dafür gekennzeichnet, so strebte sein Sohn darnach, über seine Hauptstadt den Glanz von Wissenschaft und Dichtung auszugießen. Er berief Gelehrte, wie Liebig und Heinrich von Sybel, und Dichter in seine Nähe. Seine eigentliche Liebe galt der Geschichte. Er war es, der die historische Kommission der bayerischen Akademie gründete und zu ihrem ersten Vorsitzenden Ranke ernannte. In dem Studium der Geschichte suchte er sich über den Sinn der Gegenwart zu unterrichten, um „für sein staatsmännisches Geschäft Aufklärungen und Lehren aus der Betrachtung abgeschlossener politischer Entwicklungen zu schöpfen“. So weise dies Streben ist, es zeugte nicht von schöpferischer Kraft, sondern von politischem Epigontum.

In Wahrheit stand der Herrscher den lebengestaltenden Mächten durchaus fremd gegenüber. Nichts bekundet diese Fremdheit eindringlicher, als der von ihm mit Leidenschaft und Hartnäckigkeit verfolgte Plan, einen neuen Baustil zu schaffen. Er lud am 21. April 1855 alle bedeutenderen Architekten Münchens zu einem seiner Symposien ein und veranlaßte sie, sich darüber zu äußern. Er ließ sich ein paar Jahre später durch Heise einen Aufsatz über diese Idee anfertigen und forderte durch ein Rundschreiben die hervorragendsten deutschen Architekten zu Gutachten darüber auf. So gänzlich fehlte ihm der Sinn für das Wesen des Schöpferischen.

Mit dieser wohlgemeinten Schwärmerei für Geist und Kunst wurde er der Beschirmer von Dichtern, deren Schaffen sich nur vom Geistigen nährte und die in dem Geistigen das Ideale, d. h. das über der erbärmlichen Wirklichkeit Schwebende sahen. Der Epigonenfürst wurde der Mäcen der Epigonendichter. Nicht einmal die Idee, Dichter und Gelehrte um sich zu sammeln, war originell. Weimar war das Vorbild. Aber was am Hofe Karl Augusts naturmäßig gewachsen war, wurde in München künstlich geschaffen.

Denn was an autochthoner Literatur in der bayrischen Hauptstadt bereits vorhanden war, trug ein völlig anderes Antlitz. Die 1844 von Braun und Schneider gegründeten „Fliegenden Blätter“ waren Münchener Eigengewächs. Ihre harmlose Heiterkeit, die jederzeit auch bereit war, in tränenreiche Empfindsamkeit umzukippen, war die seelische Atmosphäre der eingeborenen Literaten, unter denen der Dialektdichter Franz von Kobell und Graf Franz Pocci, der Verfasser von Rasperl Dramen, hervorragten. Statt diese Triebe zu pflegen und unter der Sonne fürstlicher Gunst zu größerer Kunst reifen zu lassen, strebte König Max auch in der Dichtung einen neuen Stil zu schaffen und zog zum Ärger der Einheimischen fremde, zum großen Teil norddeutsche Dichter „idealistischer“ Richtung in seine Nähe. So war die „Münchener“ Dichtung von Anfang an eine künstliche Pflanze, die ihre Nahrung weder aus der Erde noch aus der Luft zog.

Von Zeit zu Zeit, in den ersten Jahren oft alle paar Tage, sammelte der König die Gelehrten und Dichter nebst einigen Herren des Hofes um sich zu zwanglosen Gesellschaften, den sogenannten Symposien — Platos klassisches Gastmahl war das Vorbild! Es wurden wissenschaftliche Fragen durchgesprochen, Vorträge gehalten, neue Werke vorgelesen und die Meinungen der Mitglieder sorgfältig protokolliert. Neben dieser königlichen Gelehrten- und Dichtergesellschaft fanden sich die Dichter außerdem noch allein in dem Verein „Krokodil“ zusammen. Auch dies nicht eine Neuschöpfung, vielmehr ein Ableger des Tunnels über der Spree, dem Geibel und Heyse in ihrer Berliner Zeit angehört hatten. Dem „Krokodil“ hatte ein Gedicht H. Lingg's den Namen gegeben, „Das Krokodil zu Singapur“:

Im heil'gen Reich zu Singapur
Da liegt ein altes Krokodil
Von äußerst grämlicher Natur
Und kaut an einem Votosstiel.

Es ist ganz alt und völlig blind,
Und wenn es einmal friert des Nachts,
So weint es wie ein kleines Kind,
Doch wenn ein schöner Tag ist, lacht's.

In dem Krokodil verkehrten auch die Dichter, die nicht zum höheren Kreise der Symposiasten gehörten, so Heinrich Leuthold, Julius Grosse und eine Zeitlang Scheffel. Man kam, wie im „Tunnel“, wöchentlich ein paar Nachmittagsstunden in einem Wirtshaus zusammen,

laß Neues vor und kritisierte es. Den formellen Vorsitz führte Heyse, das literarische Urteil bestimmte Geibel. Denn ihm gehörte die Gunst des Königs und er war die eindrucklichste und schwungvollste Persönlichkeit, der auch bei Gelegenheit die gewalttätige Gebärde nicht fremd war. So wurde er das Haupt der Münchener Dichterschule, als deren literarisches Denkmal er 1862 das Münchener Dichterbuch erstellte. Wilhelm Herz, Graf Schack, Geibel, Scheffel, Bodenstedt, Grosse, Melchior Meyr, Dahn, Leuthold, Ringg, Hans Hopfen und Heyse sind von bekannteren Poeten darin vertreten. Geibels Geschmack beherrscht es durchaus; denn er hatte mit den Beiträgen völlig als Diktator geschaltet und sie, wie die Leutholds, so lange und gründlich poliert, bis sie die glänzende Glätte seines Stiles erhielten. So ist der Inhalt dieser Anthologie von einer rührenden Einstimmigkeit nach Stoff, Ton und Stil: Geschichte, Sage, Liebe, Natur werden überall in gleichen glatten, wohlgebauten Versen von schwungvoller Haltung besungen. Selten springt ein Ton aus der Reihe. Einen durchaus eigenen hat eigentlich nur Scheffel. Die ganze Schar macht den Eindruck einer Klasse von Musterschülern, die ihr Lehrer wohl dressiert hat.

Schullust weht durch diese ganze Poesie. Wieder, wie zur Zeit des Horaz und im 17. Jahrhundert, kann man vom *doctus poeta* sprechen. Das deutsche Gymnasium, das damals eine so hervorragende und erfolgreiche Bildungsstätte des Volkes war, wirkte bei diesen Poeten ihr ganzes Leben lang nach. Wie in ihm die Schüler nicht aus und zu dem unmittelbaren Leben erzogen wurden, sondern das klassische Altertum die Welt war, in der sie atmeten, so auch für die Dichter. Eine Renaissance hatten sie geschaffen, die ebenso künstlich war, wie die frühere einem Lebensbedürfnis entsprang. Jakob Burckhardt, der Verfasser der klassischen „Kultur der Renaissance“ (1860), stand ihnen nahe. An der aktuellen Dichtung der Jungdeutschen und der politischen Lyriker hatten die friedlichen Sänger niemals Geschmack gehabt. Nun, seit 1848, hatte sie sich völlig überlebt. In weiten Kreisen des deutschen Volkes sehnte man sich nach Einfuhr, Traulichkeit, Familien- und Privatleben. Ruhe war wieder nicht nur die erste Pflicht, sondern auch die erste Lust des Bürgers geworden. Diesem gegenwartflüchtigen und familienhaften Zuge kamen die Münchener entgegen. Sie lebten, der Gegenwart fremd, mit Vorliebe im klassischen Altertum, oder dann im Orient und Mittelalter, allenfalls im Süden überhaupt. In ihren sogenannten Bal-

laden, d. h. den Versifikationen von geschichtlichen Anekdoten und Sagen, boten sie der bildungsbegeisterten Familie Lehrstoff in edler Form. Durch Übersetzungen aus allen Sprachen vermittelten sie die Literaturschätze des Auslandes: Geibel gab 1852 mit Paul Heyse das „Spanische Liederbuch“ heraus, mit Schad 1860 den „Romancero der Spanier und Portugiesen“, mit Leuthold 1862 die „Fünf Bücher französischer Lyrik“, 1875 das „Klassische Liederbuch“. Heyse übersetzte aus dem Italienischen, Bodenstedt aus dem Russischen, Englischen, Persischen usw.. Wo sie Eigenes gaben, beflissen sie sich der Sitten der guten Gesellschaft. An ihren Liebes- oder „Minne“-gedichten konnten die deutschen Baccische lernen, was Liebe war, ohne daß zu starke Glut sie erröten machte. Etwas Zahmes, Korrektes bei einem gewissen Schwung ist ihnen allen eigen, was bei dem einen und andern einen geheimen Zug ins Lüsterne nicht ausschließt, weil er sich mit dem sittlichen Firnis bürgerlichen Anstandes wohl verträgt.

Geibel selber gab durchaus den Ton an. Er war der Sitten- und Geschmacksrichter der Genossen und ihr Vertreter nach außen — eine Zeitlang eine literarische Großmacht. Er hatte das Kunststück fertig gebracht, ein angesehener lyrischer Dichter zu werden ohne Erlebnis und persönlichen Gehalt. Er war bis ins Tiefste seines Wesens Literatur und Bildung. Wie er in Bonn, als Student, sehrend vergangener Zeit gedachte, drückte er es in einem Briefe an Wilhelm Wattenbach so aus: „Ich habe Heimweh nach ihr, wie der Schweizer nach seinen Bergen, und denk' ich an sie zurück, da ist mir, als hört' ich das geheimnisvoll sehnstüchtige Alphorn erklingen, von dem Justinus Kerner singt.“ Weiter kann man das „als ob“ des Gefühlsausdrucks kaum treiben. Aber so stellt sich bei ihm immer die literarische Erinnerung ein, wo wir die Sprache des Herzens erwarten. Er lebt durchaus und in jedem Betracht von der Nachahmung. Seine Vers- und Reimkunst, die ihn zum vielbewunderten Improvisator machte, ist nur deswegen so gewandt, weil sie nicht aus dem Urstoffe des Erlebnisses neu zu schaffen braucht, sondern von dem reichen Zustrom literarisch vorgebildeter Wendungen und Bilder lebt. Darin steckt ja auch der Schlüssel zu seinem beispiellosen Erfolg: es brauchte auch für den Leser kein Erlebnis noch Gehalt, um zu seinen Gedichten den Zugang zu finden.

Durchgeht man seine ersten Gedichte, so erscheinen sie dem Belesenen als förmliche Palimpseste. Zu Duzenden schimmern Stellen aus den Dichtern des 18. und 19. Jahrhunderts zwischen Geibels

eigenen Worten durch. Später erhält seine Sprache den Schein der Selbständigkeit, indem das fremde Gut nicht mehr so sichtbar eingeflochten, sondern mit dem Grundgewebe mehr organisch verwoben, assimiliert ist, und dann läßt ihn die jahrelange literarische Übung und die Ausbildung seines Urteils auch gelegentlich einen geistreichen Ausdruck eigener Prägung finden. Aber man spürt ihnen fast immer den Verstandesursprung an.

Denn seine ursprüngliche Gefühlskraft ist wenig stark, und nur wo er sanfte, elegische Stimmungen auf beschränktem Raume darstellt, gelingt ihm etwa ein stimmungsvolles lyrisches Epigramm, wie in den Juniusliedern „Für Musik“:

Nun die Schatten dunkeln,
Stern an Stern erwacht:
Welch ein Hauch der Sehnsucht
Flutet in der Nacht!

Durch das Meer der Träume
Steuert ohne Ruh,
Steuert meine Seele
Deiner Seele zu.

Die sich dir ergeben,
Nimm sie ganz dahin!
Ach, du weißt, daß nimmer
Ich mein eigen bin.

Wo er aber zu längerem Atemzuge ausholt, tritt als Gefühlserfatz die rhetorisch erhitzte Reflexion ein und seine Gedichte kommen denen Herweghs bedenklich nahe. Sind diese gereimte Leitartikel, so geben sich die Geibelschen — fast möchte man sagen — als Primaner= aufsätze in Versen. Statt die Gefühle darzustellen, bedichtet und definiert er sie; statt uns den Duft der Rose vorzaubern und die Süße der Liebe schmecken und die Heiligkeit des Vaterlandes uns spüren zu lassen, führt er aus, wie lieblich die Rose duftete, wie süß die Liebe sei und wie heilig die Vaterlandsliebe. Sein berühmtes „Minnelied“ ist gar kein Lied, sondern eine Kette von Definitionen („Denn Lieb' ist Wunder, Lieb' ist Gnade, Die wie der Tau vom Himmel fällt“), von Lehren („Wem er ein solches Gut beschieden, Der freue sich und sei getrost!“), von aufgezählten Naturgegenständen („Es gibt wohl vieles, was gefällt: der Mai . . . die güldne Sonn' . . . Rosenblut . . . Lilienreis“) und von psychologischen Analysen („Und mit ihr kommt ein Bangen, Zagen, Ein Träumen, aller Welt versteckt; Mit Freuden mußt du Leide tragen . . .“).

In den episch-lyrischen Stücken tritt, wo es sich nicht um bloße Anekdoten handelt, wie in der gut erzählten „Seeräuber Geschichte“, an die Stelle des epischen Gehaltes geistreich=gelehrte Schilderung. „Sansjoui“ ist ein geschichtlicher Aufsatz in Versen. Durch den Rokopark, an der Voliere vorbei und über die orangenbekränzten Terrassen gelangen wir zu dem König Friedrich II., der vor dem Schlosse sitzt und mit dem Krückstock Zeichen in den Sand schreibt. Der König wird als Feldherr des Siebenjährigen Krieges, als Friedensfürst (Gesetzgeber, Dichter, Gesellschafter) charakterisiert. An den Kronprinzen mit seinem Flötenspiel und im Gegensatz gegen seinen Vater (Leutnant Ratte!) wird erinnert und an die Zukunft Preußens als Vormacht Deutschlands. Das Verhältnis des Königs zur deutschen Literatur und die Ankündigung des jungen Goethe macht den Schluß. So bekommen wir in einer nach Gegensatzpaaren logisch gebauten Disposition eine ausgezeichnete Charakteristik des großen Königs, an der kein wesentlicher Zug fehlt, und es ist sehr geistreich, daß diese Charakteristik in Alexandrinern gegeben wird.

Dagegen ist der vielgenannte „Tod des Tiberius“ (mit dem geistreichen Motiv des fortgeworfenen Szepters, das zu den Füßen des germanischen Wächters niederfällt) nicht viel mehr als eine rhetorisch aufgepuckte und zugespitzte geschichtliche Konstruktion, eine Prophezeiung ex eventu — Deutschland, die Erbschaft des Römerreiches antretend —, während der „Bildhauer des Hadrian“ durch das tiefe und echte Gefühl des Nachgeborenseins ergreifende Wahrheit erhält.

Auch in Heibels Sprache wirkt gleichsam der Deutschunterricht der Schule fort. Er erstrebt durchaus Schönheit im Platenschen Sinne. Er verpönt mit seinem Stilgefühl alle niedern und banalen Wörter, mit denen Heine seiner Lyrik journalistische Nonchalance gegeben hatte, und begründet so eine künstlich erhöhte, schwungvolle, eine eigentlich „poetische“ Diktion, die sich genau von der Prosa unterscheidet. Er wendet sich aber ebenso entschieden gegen die etwa bei Lenau beliebten Umstellungen von Subjekt und Prädikat und fordert natürlichen Fluß. Er verurteilt harte Elisionen, unnötige Flickwörter, unschöne Hiatus, falsche Reime und schiefe Bilder. All das zeigt: er wußte, was lyrischer Stil ist und sah seine Aufgabe darin, ihn nach einer durch Heines journalistische Lyrik und die politische Tagesdichtung verwilderten Zeit neu zu begründen. Er erreichte so in seinen eigenen Gedichten einen hohen Grad von sprachlicher Glätte

und verstand Verse zu bauen, die durchaus tabellos sind, aber leider nicht mehr. Indem er in den Symposien und im Krokodil gegenüber den Genossen diese Grundsätze leidenschaftlich verfocht und durch die Wucht seiner Stellung herrisch durchsetzte, zerstörte er bei manchen Ansätze eigener Natur.

Man kann diesen verhängnisvollen Einfluß Geibels vor allem bei dem begabtesten Lyriker des Münchener Kreises, Heinrich Leuthold, erkennen. Seine Persönlichkeit paßt eigentlich am wenigsten in das biographische Durchschnittsschema jener Poeten. Er stammte nicht aus einer gebildeten Familie, er hat keinen bürgerlichen Lebenswandel geführt und keiner Hofgunst genossen. In dem zürcherischen Dorfe Wezikon war er 1827 geboren. Der Vater war Senn, die Mutter eine leidenschaftliche, abenteuerliche Person, durch deren Schuld hauptsächlich die Ehe in die Brüche ging. Des begabten Knaben nahm sich ein Lehrer an. Unter Entbehrungen und mit fremder Hilfe erkämpfte er sich den Weg zum Studium der Rechte. Aber nun ward ihm seine Schönheit und Sinnlichkeit zum Verhängnis, und er führte ein Leben, das ihm als Künstler einzig angemessen schien, aber im Laufe der Zeit ihn zerstören mußte. Das Korpus juris war zu trocken, der Norden zu nüchtern. So zog er mit seiner Geliebten Caroline Schultheß nach dem sonnigen und kunstreichen Italien und dichtete dort Lieder voll romanischen Wohllautes. Nach der Rückkehr folgte er dem Rat Jakob Burckhardts, der doch wohl sein Talent und auch seinen Charakter überschätzte, und wurde Literat. Nun tauchte er in München auf und fand Eingang im Krokodil. Das Leben für sich und die Geliebte samt ihrem Kinde fristete er durch Zeitungsartikel, später als Redakteur an nationalliberalen Zeitungen in Frankfurt und Stuttgart. Der Heimat ward er so immer mehr entfremdet. Schwere Krankheit zehrte an seinem Körper, Trübsinn verdüsterte sein Gemüt. Vielleicht hätte ein entschiedener Erfolg ihn retten können. Aber er besaß selber nicht die Kraft, ihn herbeizuführen. So sank er immer tiefer in Trunksucht, Bitterkeit und Verzweiflung. Noch einmal bestrich ihn ein schiefer Strahl des Glückes, als die exaltierte Alexandra von Hedemann, die Geliebte des spätern Reichskanzlers Hohenlohe, für ihn schwärmte. Seiner Dichtung ward eine kurze Nachblüte. Dann, im Sommer 1877, brach die Nacht über seinen Geist herein. Er wurde in die Irrenanstalt nach Zürich gebracht, nachdem der Gesunde immer wieder verschmäht hatte, in der Heimat eine Stelle anzunehmen. Da ist er 1879 gestorben.

Der Kern von Leutholds Unglück war sein „Künstlertum“. Die Kunst war ihm durchaus ein Jenseits des Lebens, etwas Höheres, Edleres. Schon der Student nennt sein Zimmer mit seiner faustischen Unordnung — zwei Stühle stehen darin „ähnlich jenem heinebesungenen Armsessel im Schlafzimmer der Göttin Hammonia“ — „ein rechtes Poetenstübchen“! Wie der Mann, im Gefolge der Alexandra von Hedemann, nach Südtirol kommt, sieht er in die Landschaft griechische Formen und Farben hinein: „Alles hellenisch! dort die hohe Akropolis, hier die dunkelnden EfeuWände, und die Hügel triefen vom Weine! O, göttliches Land mit tiefblauem, griechischem Himmel. Und ein Duft umströmt uns, als ob wir am honigreichen Hymettus lagerten.“ „Hier webt überall, überall Poesie!“ ruft er aus. „Kaufen Sie doch so einen alten Edelsitz,“ wendet er sich an seine Gönnerin, und auf die Frage, was es dann geben würde, sagt er: „Poesie, Poesie!“

Diese Äußerungen sind sehr aufschlußreich. Wo er die Wirklichkeit beschreiben will, stellt sich die literarische Erinnerung ein und verwischt sie. Die Sessel in der Studentenbude scheinen alt und zerissen gewesen zu sein, wie der Armsessel der Hammonia im 26. Kaput von Heines „Deutschland“, aber wohl kaum Nachstühle wie jener. Griechenland kennt er nur vom Hörensagen, wie Geibel das Heimweh des Schweizers aus Kerner's Schilderung. Trotzdem nennt er Südtirol Griechenland, weil ihm dieses einfach das klassische Land der Poesie ist. Und Poesie ist ihm nicht zur Kunst erhöhtes Leben oder gar Abbild der Wirklichkeit, sondern eine Fata Morgana. Für sein innerstes Wesen gab es wesentlich nur einen Kreis des Erlebens: die Liebe, mit oder ohne Naturhintergrund. Alles andere — die Natur an sich, die Politik, Wandern, Trinken, Gedanklich-Lehrhaftes, Literatur usw. — erlebt er mittelbar: durch das Medium der literarischen Vorbilder. Und auch ein guter Teil des Liebeserlebens geschah auf diese Weise. Allzu gefällig stellte sich ein Gedanke, ein Bild aus früherer Dichtung zur Verfügung und enthob ihn der Mühe, eigene zu prägen. Keller und Herwegh gaben seinen politischen Gedichten Motive, den glänzenden Schwung der Sprache, und Herwegh im besondern lehrte ihn scharfgeschliffene und wohlpointierte Sonette bauen. Lenau lieh seinem Weltkummer das dunkle, Heine seiner Weltverhöhnung das stachelige Gewand. Platen lehrte ihn die Gebärde elegischer Rückschau (in seinen Sonetten über Genua klingen Platens Venezianische nach) und die Reinheit der äußeren

Formensprache, Geibel die edle Glätte. Und wenn er dann alles zusammenfaßte, was er so von andern als künstlerische Form gewordenes Leben kennen gelernt und bewundert, so nannte er das „Poesie“ und verehrte es als höhere Welt und als Reich der „Ideale“. Aus ihr bezog er seine Muster, die er nachbildete, statt aus dem besondern Kerne seiner Persönlichkeit erlebte Wirklichkeit in neue Formen umzubilden. Man findet bei ihm niemals, wie bei ursprünglichen Dichtern, einen Ausdruck, der ein Stück Wirklichkeit uns von einer Seite zeigt, von der aus es noch niemand vor ihm gesehen. In Sonetten nennt er „Schönheit, Anmut, Formenreinheit“, „Maß und Einheit“, „Ebenmaß der Griechen“ seine Leitsterne. Ihr Licht war aber so unbestimmt und schwach, daß es, wo das Gesetz der Persönlichkeit nicht die Richtung gab, ihn nicht vor einem ewig suchenden Taster bewahrte. Seine Handschriften wimmeln von Varianten, die die Wahl offen lassen, welche Fassung man als die vom Dichter letztgewollte betrachten will: Das heißt doch wohl: er hat nie seine Sprache gefunden. Er ist denn auch nie dazu gekommen, eine Ausgabe seiner Gedichte zu veranstalten. Jakob Bächtold mußte es mit Hilfe Gottfried Kellers tun. Das schmale Bändchen erschien 1878.

Es ist arm an persönlichem Gehalt. Man spürt, auch wo das Erleben den Stoff gibt, die Literatur durch. Abgegriffene Bilder machen sich breit, wie:

Dies Herz, zerrissen und voll Wunden;
Die Arena unsrer Zeit betreten;
Der Freiheit Fahne.

Oder sie sind nicht der Anschauung, sondern der Reflexion entsprossen, so wenn er einmal, im Gegensatz zu dem „offnen Arm der Wollust“, von den „reinen Brüsten der Einsamkeit“ spricht. Aber durch sein rastloses Durchpflügen fremder Lyrik und sein unablässiges Feilen an seinen eigenen Gedichten hat Leuthold eines erreicht: eine unendliche Verfeinerung der äußeren künstlerischen Form. Stil freilich war auch das nicht, und niemals gelingt ihm jene wunderbare Verschmelzung von Gehalt und Form, die etwa bei Goethe, Uhland oder Mörike entzückt. Die Form führt bei ihm entweder ein Sonderdasein oder sie ist so reich, daß man die Gehaltleere daneben überfieht.

Die Form führt ein Sonderdasein. Der Dichter geht im Frühling in den Wald. „Die Märzveilchen blühen, es treibt in den Bäumen. . . Es zwitschern die Vögel, die Wipfel rauschen so wun-

derjam.“ Also Bewegung, Unruhe in der treibenden Natur. Der Dichter aber stellt an diesem äußeren Geschehen das Erlebnis der — ruhebringenden Waldeinsamkeit in friedevoll dahinfließenden Versen dar:

Deine süßen, süßen Schauer,
O Waldeesruh,
In meine Seele hauche
Und träufle du!
Laß mich träumen die Träume
Der Jugendzeit!
O Frieden, o Ruh'! komm über mich!
Wie lieb' ich dich, lieb' ich dich,
Waldeinsamkeit!

Wieviel einheitlicher ist Bild und Form etwa in Uhlands „Schäfers Sonntagslied“:

Das ist der Tag des Herrn!
Ich bin allein auf weiter Flur;
Noch eine Morgenglocke nur,
Dann Stille nah und fern.

Die Form verdeckt mit ihrem Reichtum die Blöße des Gehaltes etwa in dem Gedicht „Sehnsucht“:

Was weckst du mich auf in der tauigen Nacht,
Du sehnsuchtsflötende Nachtigall?
Nun ist mit deinem melodischen Schall
Auch ein Widerhall
Vergangenen Glücks erwacht.

Das Ganze ist inhaltlich eine Kette von lyrischen Gemeinplätzen: Nachtigall, die im Lindenbaum schlug; Holzharfen; Lenz und Liebe; das Leben ein Traum. Die wohl lautende Wehmut der süßen Form umschmeichelt so zauberhaft unser Gefühl, daß wir die Abgegriffenheit des Gehaltes gar nicht merken und kaum stutzen bei dem schiefen Bilde:

Der Lenz in dem Herzen, der Lenz auf der Au
War hin, weil ein Tau
Auf beide gefallen war.

— als ob der Tau (der ja nicht Reif ist!) den Lenz nicht eher erfrischte!

All dies zeigt: Leutholds Verfeinerung der (überlieferten) Formen zielt auf die äußerlich musikalische, d. h. musikalisch nachahmende Seite des Ausdrucks. Die lyrische Stimmung fließt bei ihm nicht aus der Stärke des leidenschaftlichen Erlebnisses, aus der Originali-

tät des Gedankens oder der Genauigkeit des Sinnenbildes, sondern aus dem äußeren Metrum, dem Wohlklang und der Melodik der Tonfolge. Er ist derjenige deutsche Lyriker, der in seiner lyrischen Form am wenigsten deutsch, am meisten italienisch ist. „Ströme des Wohllauts“ verheißt er selber der Heimat zu geben:

Denn die Gabe des Worts zur lieblichen Frucht des Gesanges
Hast du dem Fremdling indes, südlüche Sonne, gereift.

Die laue Luft des Südens atmet uns aus seinen Versen schwül und duftschwer an. Sie erschlassen, sie erfrischen nicht. Ein Hauch der Verwesung schwebt immer mit. Daher gibt er in jenen Liedern sein Eigenstes, wo sinnliches Sichvergessen im Arme der Geliebten geschildert wird, wie in der „Mittagsruhe“ („Mit schattigem Rastanienwalde Senkt sich vom Apennin die Schlucht“), oder wo betörende und zerstörende Leidenschaft lobert, wie in einem Gedichte des Riviera-zyklus:

Die Frühlingsstürme pflügen
Und furchen durchs Meer sich Pfad;
In großen Atemzügen
Brandet die Flut ans Gestad.

Die Planken sind ausgehoben,
Die Pfähle sind weggerafft;
Wie schön ist das Meer im Toben
Entfesselter Leidenschaft!

So pocht an meinem Herzen
Dein Busen wellenbewegt . . .
Es muß ein starkes Herz sein,
Das so viel Glück erträgt.

Oder in jenen, wo die Leidenschaft in süßer Erinnerung oder Reue sich verzehrt, wie in einem andern Liede von der Riviera:

Es flüstert in den Zypressen
Am verfallenen Gartentor;
Nie kann, wer einst dich besessen,
Vergessen,
Was er an dir verlor.

Es weht um die Lauben, die düstern,
Wie verhaltene Sehnsucht nach dir,
Ich höre ein Grüßen und Flüstern,
So lüstern,
Als wohntest du noch hier.

Ober endlich in jenen, wo sich wilde Roheit austobt, wie in dem „Trinklied eines fahrenden Landsknechts“:

Das Land in hellen Haufen
Durchziehn wir wohlgemut
Mit Balgen und mit Raufen.
Nach beidem schmeckt das Sausen,
Sausen, Sausen
Uns noch einmal so gut.

Er charakterisiert durch Laut und Taft sehr glücklich. In den Strophen „Bei Nervi“ malt sich der Gegensatz zwischen dem wolkenlosen Glück des Südens und der bedrückenden Schwere des Nordens in dem Wechsel des Klanges. Die ersten Verse tönen weich und wohlklingend:

In diesen Silberhainen von Oliven
Hab' ich die Heilung aller meiner Wunden
Und auch die heitre Lösung nun gefunden
Von meines Lebens ernstestn Hieroglyphen.

Schwer dagegen, mit n und st überlastet, klingt die Zeile:

Unstätt und finster war ich einst im Norden;

Auch Leuthold kennt wie Freiligrath die bezaubernde Wirkung exotischer Reime. Aber wenn Freiligrath mit seinen fremden Reimwörtern wie mit knallenden Peitschenhieben seine lahme, faule Zeit weckt, so kullt Leuthold uns mit südlischen Reimen ein wie mit Mandolinens- und Zitherklang:

Reiche Ladung dann zum Molo
Lenkt der braune Barcajuolo. —
Stumm die Darsena, der Bagno; —
Über drüben am Bisagno
Wacht und harret die Liebe mein.

Er versetzt schließlich mit seinen „tönenden Reimen“ auch sich selber in Narchose und verliert sich in seinem Rapsodienzyklus „Hannibal“ vielfach in eine virtuose Blechmusik von Wörtern:

Ein jeder ward Choragos,
Es schien zum Festgepräng
Für den Triumphzug Magos
Karthagos
Gewalt'ge Stadt zu eng.

Was für eine seltsame Ironie: der Dichter, der als Mensch schließlich zum Abenteuerier und Trunkenbold verwahrloßt, endet als Künstler beim elegantesten Snobismus!

Wie Leuthold, ist auch Hermann Lingg Geibel verpflichtet. Er hat ihn durch Herausgabe seiner „Gedichte“ 1854 in die Literatur eingeführt. (Ein zweiter Band folgte 1868, ein dritter 1870.) Wenn aber Geibel im Vorwort für Linggs Gedichte einen „neuen eigentümlichen Inhalt“ und „eigentümliche, meist scharf ausgeprägte Formen“ in Anspruch nimmt, so erscheint dem zeitlich abgerückten Beobachter die Eigentümlichkeit Linggs heute geringer, die Ähnlichkeit mit dem Durchschnittstil der Münchener größer.

Lingg hat sein Leben selber beschrieben in seinem Büchlein „Meine Lebensreise“ (1899). Man erfährt daraus, daß der 1820 geborene zuerst Armeearzt war, in Italien reiste, sich 1851 mit einunddreißig Jahren pensionieren ließ, darauf einer schweren Nervenkrankheit verfiel und mit Not zu kämpfen hatte, bis Geibel ihm den Weg zum Erfolg bahnte und den König bestimmte, Lingg ein Jahrgehalt zu geben. Er starb 1905. Im übrigen dürfte es kaum eine inhaltlosere und zugleich eitlere Selbstbiographie geben: jeder Kranz, den irgendein Sängerverein nach dem Vortrag eines Linggschen Liedes dem Verfasser überreichte, ist getreulich verzeichnet, jeder Orden und jeder Wohnungswechsel. Aber im Innern dieses Menschen scheint die Leere zu gähnen.

So begreift man die Gehaltlosigkeit der Gedichte. Am besten gelingen Lingg wie Geibel die zarten Töne. Von starker Stimmung ist sein bekanntes Lied: „Immer leiser wird mein Schummer.“ Wo er aber geschichtliche Stoffe zu bewältigen sucht, offenbart sich seine Unfähigkeit zu erleben als Mangel an Gestaltungskraft. Es entstehen keine Balladen, wenn man Beckers Weltgeschichte oder andere Werke der Art durchblättert und passende Episoden daraus in glänzende oder flüssige Verse gießt. Nicht viel anders aber als versifizierte Bilder aus der Weltgeschichte muten Linggs geschichtliche Gedichte an, deren Stoffe er bald dem Altertum, bald der Völkerwanderung, dem Mittelalter und der Neuzeit, bald der Alten, bald der Neuen Welt, bald dem Abend- und bald dem Morgenland entlehnt. Am meisten glücken ihm nicht Darstellungen von Handlungen und Konflikten oder Charakteristiken von Persönlichkeiten, sondern geschichtliche Stimmungsbilder, wie der „Römische Triumphgefang“ oder das Siegeslied der Griechen „Salamis“. Hohl pathetisch aber, eine bloße Aufzählung, ist „Der schwarze Tod“.

Man spürt Linggs „Balladen“ auf Schritt und Tritt an, daß ihr Verfasser in München zu Hause war, der Stadt der Künstlermaske

raden und der Stadt, wo Piloty seine Historien malte. Als ein Künstlermaskenfest erscheint die Weltgeschichte in ihnen. Alles Äußere ist wohlgetroffen, das Kostüm glänzend, die Sprache pathetisch, die Gebärde heldisch gespreizt; nur die Seele fehlt, die nicht aus Chronik und Kostümbuch geholt werden kann.

In nächster Nähe des Balladendichters Lingg steht Felix Dahn, der, 1834 in Hamburg geboren als Sohn eines bekannten Schauspielerpaares, in München aufwuchs, dort studierte und sich 1856 als Privatdozent für deutsche Rechtsgeschichte und deutsches Recht habilitierte, aber schon 1863 München verließ und Professor in Würzburg, Königsberg und Breslau war, wo er 1912 starb. Ist Lingg der historische Dichter, so ist Dahn der dichtende Historiker. Vor allem aus den Gebieten des germanischen Altertums, dessen Rechtsverhältnisse der Gelehrte in bedeutenden Werken erforscht, holt er Stoffe für Balladen, seien es epische Handlungen, seien es Stimmungsbilder. So liebt er, wie Lingg, geschichtliche Gesänge. Auch er hat, neben einem „Gesang der Athener“, „Gesang der Legionen“, einem „Siegeslied Judiths“, ein Siegeslied der Griechen nach der Schlacht bei Salamis gedichtet, dem aber der Schwung des Linggschen fehlt. Oder er charakterisiert geschichtliche Personen, wie Maria Magdalena, Julianus Apostata. Aber seine Auffassung geschichtlicher Vorgänge und Gestalten bleibt rein gelehrt, verstandesmäßig, sie wird niemals dichterisch. Er tritt von außen an die Dinge heran, mit dem Interesse des Forschers, und auch seine patriotische Begeisterung für germanisches Altertum ist unfruchtbar. Denn sie ist allgemeines Zeiterlebnis, nicht persönlich. So wird die Geschichte ihm nicht Symbol des eigenen Erlebens, sie bleibt Stoff, den er aus der Masse seines Wissens auswählt, wirkungsvoll inszeniert und geschickt vorträgt — wie ein guter Schauspieler. Auch ihm ist die Geschichte lediglich antiquarische Masquerade. Daher fehlt ihm, bei aller Formgewandtheit und aller schönen Begeisterung für Heldentum, Treue, Freiheitsliebe, Herrschergröße, Frauenreinheit, Liebe u. dgl., doch der eigene Stil, und seine Psychologie bleibt konventionell und äußerlich.

Friedrich Bodenstedt ist neben Geibel der erfolgreichste Lyriker der Münchener Schule gewesen. Ursprünglich zum Kaufmann bestimmt, studierte der 1819 in Peine (Hannover) geborene nachträglich noch in Göttingen, München und Berlin vor allem neuere Sprachen. Das große Ereignis in seinem Leben war sein Aufenthalt

in Tiflis als Leiter einer Erziehungsanstalt und dann Lehrer am Gymnasium. Da lernte er den Tataren Mirza-Schaffy kennen, der als Lehrer der orientalischen Sprachen an der muslimännischen Schule in Tiflis wirkte. Ihm verdankte er wertvolle Kenntnisse der kaukasischen Länder und Völker. Ihm legte er die 1851 erschienenen eigenen Gedichte als „Lieder des Mirza-Schaffy“ in den Mund. 1854 wurde er Professor der slawischen Sprachen und Literaturen in München, 1867 Intendant in Meiningen. Er starb 1892.

Die „Lieder des Mirza-Schaffy“, einst berühmt und viel aufgelegt, sind der letzte Sproß jener Familie orientalisierender Gedichtbücher, deren Ahnherr der „West-östliche Diwan“ ist. Aber was bei Goethe Erlebnis war, ist bei Bodenstedt Kostüm, freilich getragen von einem virtuosen Verwandlungskünstler. An die Stelle jenes tiefsinnig-mystischen Pantheismus, der Goethe gestattet, sich Hafis gleichzusetzen und Weimar zu Schiras umzuwandeln, ist jener bequeme und banale Hedonismus getreten, der auch sonst, bei allen philosophischen Gebärden, das Denken des Münchener Kreises beherrscht: Das Paradies, wie der Prophet verkündete, gibt uns der Freuden viele. Aber da das Prophetenwort vielleicht doch nicht wahr ist, so ist es klüger, man genießt schon auf Erden und sammelt Glück soviel als möglich. Denn „wer glücklich ist, der ist auch gut“, und wer des Bornes und Hasses Sklave ist, ist nicht glücklich, nicht gut.

Es ist ein Wahn, zu glauben, daß
Unglück den Menschen besser macht.
Es hat dies ganz den Sinn, als ob
Der Rost ein scharfes Messer macht,
Der Schmutz die Reinlichkeit befördert,
Der Schlamm ein klares Wasser macht!

Der Inbegriff dieses Glückes heißt nun aber einfach sorgloser Lebensgenuß mit besonnenem Maß und praktischer Klugheit. Orientalische Anakreontik.

Gelegentlich bricht ein gewisser Gefühlsklang hervor, so in dem durch den Strophenbau lyrisch wirkenden „Wenn der Frühling auf die Berge steigt“. Im ganzen aber tänzelt durch diese Liedchen und Sprüche der leichtgeschürzte Witz und streicht die Reflexion den ungebärdigen Stoff des Lebens in reinliche Falten. Sie sind durchaus verständig, nicht gefühlsmäßig geschaffen. „Denn“ und „aber“ und „weil“ verknüpfen wohlkonstruierte Sätze, und für Abstrakta auf

heit und -ung hat Bodenstein eine besondere Liebe. Er selber sagt einmal:

Solang' ich meiner Sinne Meister,
Solang' ich weiß, was mir gefällt,
Gehorchen dienstbar mir die Geister
Der Blumen- und der Feenwelt.

Doch in der heil'gen Glut des Russes ...
Da fehlen mir zum Lied die Söne ...
Weil wohl der Mensch das höchste Schöne
Genießen, doch nicht singen mag.

Wo der Gedanke abschnappt und das Gefühl versiegt, stellt sich gefällig ein Bild oder eine Bilderreihe ein. Aber sie sind oft allzu billige Analogien; die „Fädchen“, auf die er der Worte „Perlen“ reiht, sind mehr baumwollen als „seiden“, und jedenfalls muß die Perlenreihe oft einen Knoten oder eine blöde Stelle verdecken. Dazu sind die Bilder in der Regel nichts weniger als neu, und die tiefgreifende Rühnheit von Goethes Diwanvergleichen sucht man bei dem Nachahmer vergebens, vielmehr hängt unter dem glitzernden Flitterzeug des orientalischen Kostüms manche Glasperle und manches Stückchen gelbes Blech.

Daß so viele den Schein für das Sein nahmen, bewirkt die Feinheit des Schliffes und die Zierlichkeit des Schnittes. Bodenstein selber erklärt zwar:

Doch übersieht er (Mirza-Schaffy) ob der Reime süßer Tönung
Des Dichters eigentliche, erhabne Sendung nicht.
Den Mangel an Gehalt ersetzt ihm die Verschönerung
Des Lieds durch Blumenschmuck und feine Wendung nicht.
Für Schlechtes und Gemeines befehrt ihn zur Versöhnung
Des Wortes Flitterstaat, die Form und Endung nicht.

Aber widerlegt er sich nicht mit seinen eigenen Worten, die mit dreifachem Faden nähen, wo ein einziger genügt? Er ist ein Virtuosspielender Wortkunst. Mit Recht erklärt er einmal, er hasse „das süßliche Reimgebimmel Von Herzen und Schmerzen, Von Liebe und Triebe, Von Sonne und Wonne, Von Lust und Brust, Und von alle dem, Was allzu verbraucht und gemein ist —“ obgleich auch er gelegentlich solche banale Reime nicht verschmäht. Aber noch lieber kokettiert er mit seiner Reimfertigkeit, bezieht weit entlegene Wörter aufeinander wie „Rachetiner“ und „schie er“ und bildet reiche Reime wie „moscheendustig“ und „ideenlustig“, wozu die Form des Gasels ihm reichlich Gelegenheit gibt.

Die Münchener Dichtung ist Hoffkunst. Bodenstedts *Mirza-Schaffy-Lieder* sind die orientalischen Nippsachen in einem höfischen Prunkzimmer.

Mit Paul Heyse, Julius Groffe und dem Grafen Schack steigen wir vollends aus dem Bereich der Stimmungslirrik zur bloßen Kunst-dichtung hinab.

Paul Heyse steht persönlich, nach Lebenslauf und Kunstanschauung Geibel sehr nahe. 1830 in Berlin als Sohn eines Sprachforschers und einer geistreichen jüdischen Mutter geboren, wächst er in einem angeregten und hochgebildeten Milieu heran als frühfertiges Talent. Zuerst studiert er klassische Philologie, dann Romanistik. Die Reise nach Italien ist auch bei ihm der Abschluß der Bildung und gibt ihm den Maßstab „für das wahrhaft Echte und Mächtige in der Kunst und die unvergängliche Liebe zu dem großen Stil der Natur“. 1854 erfolgte die Berufung nach München, wo er, der letzte Zeuge längst verblichenen Glanzes, 1914 gestorben ist.

Heyses Persönlichkeit ist die Harmonie selber. Von großer Schönheit und liebenswürdiger Sitte, die ihm alle Herzen aufschlossen, fand er mit klarem Verstande und heiter genießender Sinnlichkeit mühelos seinen Weg durch Leben und Kunst. Was er unternahm, glückte ihm. Wo eine Gefahr oder Not sich aufzutürmen drohte, verschwand sie wie vom Winde zerblasen. Wohl griff — im Tode seiner ersten Frau und seiner Kinder — das Unglück rauh in sein Leben; aber es stellte seine Existenz und Schaffensfreudigkeit keinen Augenblick in Frage. So ist sein Dichten nicht ein ringendes Sichauseinandersetzen mit den feindlichen Mächten der Erde, sondern ein spielendes Nachbilden der glänzenden oder dunkeln Wolken des Himmels; sie mögen gelegentlich Regen und trübe Tage bringen, aber es geht nicht ans Leben. Er weiß, es gibt Leidenschaften und entwurzelnde Leiden und tödliche Kämpfe; sie überfliegen auch seine Seele, wie die Wolken die Landschaft beschatten, aber er erlebt sie als Künstler, wie der Maler, der die Lichtwirkungen am Himmel studiert. Alles Leben ist ihm Stoff des Künstlers. Er steht Menschen und Dingen wesentlich ästhetisch gegenüber, nicht seelisch-menschlich. Die formende Kraft der Kunst erscheint in ihm Person geworden, ganz auf sich selbst gestellt, losgelöst von aller stofflichen Schwere. In der Bildung der Großstadt aufgewachsen, in einer Residenz seinen Wirkungskreis findend, hat er niemals Erdkraft getrunken. Wo er mit Natur und Volksleben in Berührung kommt, tut er es als Gast,

als Tourist, oder als Künstler, der Studien macht. In seinen Novellen kennt er den naturalistischen Begriff des Milieu nicht.

Er ist der freieste Mensch, den man sich denken kann. Aber die Freiheit ist nicht im Kampfe gegen inneren oder äußeren Zwang errungen, sie umgab ihn als selbstverständliche Lebensluft von Anfang an; denn er wollte niemals etwas, wo er eine Schranke gefunden hätte. Oder wo sie sich zeigte, verhüllte sie ihm die Blindheit des Selbstsicheren und Glücklichen.

Sein Schaffen gleicht dem Wachstum jener Sommerpflanzen, die im Frühling aus kleinem Samen rasch aufschließen, ein breites Stück Land mit glänzenden Blättern und bunten, großen Blüten bedecken und im Herbst ein Häuflein vertrockneter Stengel und Wurzeln sind. Die Stoffe flogen ihm zu. Er ersand leicht und schrieb mühe- los und unendlich viel. Aber doch wohl nur, weil der lichte Verstand, der seines Wesens Kern war, ihn niemals bis zu den Wurzeln des Lebens und Schaffens hatte vordringen lassen. Es ist etwas Mathematisches in seinem Arbeiten, wie das Lösen von Aufgaben. Das Spiel reizt seinen Scharfsinn. Es gestaltet sich nicht Leben in einem dunkel brütenden Schoße, sondern die schaffenden Kräfte wirken wie in beleuchtetem Glasgehäuse.

Ein solcher Poet ist kein Lyriker, trotzdem er lyrische Bände herausgab: „Gedichte“ (1872), das „Skizzenbuch“ (1877), die „Verse aus Italien“ (1880), „Neue Gedichte und Jugendlieder“ (1897). Er schreibt gewandte, wohlklingende Verse, aber keine Gedichte. Goethe hat Gedichte gemalte Fensterscheiben genannt; vom Markt aus dunkel und düster, von innen farbig hell. Heyses Verse aber sind helle und blankgeputzte Scheiben. Er war gar nicht mit Goethe einverstanden, daß jedes Gedicht im einzelnen etwas Unvernünftiges haben müsse; er hat in seinen Lebenserinnerungen und Bekenntnissen Heines „blaue Gedanken“ verspottet und zu der „goldenen Wage der Zeit“ und der süßklingenden Himmelsbläue in Mörikes „Um Mitternacht“ spreekwässerige Anmerkungen geschrieben, die in einem Aufsätzchen seines Landsmannes Friedrich Nicolai stehen könnten. Er bekennt sich auch in der Lyrik zu dem, „was einfach und verständlich ist“. Die süße Verworrenheit des Gefühls singt nirgends in seinen Versen. Entweder stellt die epische Phantasie in anschaulichen Bildern dar, wie in einem bekannten Stücke der „Rispetti“:

Wir war's, ich hört' es an die Türe pochen,
Und fuhr empor, als wärst du wieder da

Und sprächest wieder, wie du einst gesprochen,
 Mit Schmeicheltön: Darf ich hinein, Papa?
 Und da ich abends ging am steilen Strand,
 Fühl' ich ein Händchen warm in meiner Hand.
 Und wo die Flut Gestein herangewälzt,
 Sagt' ich ganz laut: Gib' acht, daß du nicht fällst!

Oder die Reflexion erörtert Gedanken in langen Reihen, wie in den Weltanschauungsgeichten des Romanes „Kinder der Welt“. Oder endlich, wo er reine Lyrik geben will, gerät er in ein sinnlich schwelgerisches Deklamieren im Stil der Touristenlyrik, wie in dem „Lied von Sorrent“:

Wie die Tage so golden verfliegen,
 Wie die Nacht sich so selig verträumt,
 Wo am Felsen mit Wogen und Wiegen
 Die gelandete Welle verschäumt,
 Wo sich Blumen und Früchte gefellen,
 Daß das Herz dir in Staunen entbrennt —
 O du schimmernde Blüte der Wellen,
 Sei begrüßt, du mein schönes Sorrent!

Auch in den Gedichten von Julius Grosse (1828—1902) und Adolf Friedrich von Schack (1815—1899) spricht sich mehr die an den bekannten Mustern geschulte Formfertigkeit aus als lyrisches Urgefühl. Schack, vor allem an Platen gebildet, der sprachbegabte Übersetzer, steht Vingg nahe im glanzvollen historischen Kostümbilde (etwa dem „Triumphator“, der im „Dichterbuch“ erschien), Grosse berührt sich mit Heise, der von des Freundes Gedichten 1882 eine Auswahl veranstaltete. Er hat sich weit umgeschaut im Leben — seine Selbstbiographie „Ursachen und Wirkungen“, 1896, erzählt davon —, ist Geometer, Architekt, Jurist, Maler, Kunsthistoriker, Redakteur und schließlich Generalsekretär der Schillerstiftung gewesen. Mit einer nervösen Rastlosigkeit gleitet er von Person zu Person, von Erlebnis zu Erlebnis, von Werk zu Werk. So zerrinnt ihm das Leben in lauter Anekdoten und Bekanntschaften mit Land und Leuten, ohne daß er irgendwo sich in die Tiefe bohrte. Auch der Dichter gibt sich so. Ein leicht erregbares Naturell, belesen und formgewandt, geht er jedem flüchtigen Stimmungshauch des Augenblickes und dem belanglosesten Ereignis nach und hält sie, ohne sie auszuschöpfen, in ein paar Strophen fest, wobei bald deutlich ausgeprägt, bald nur im allgemeinen Sprachklang erkennbar, fremde Vorbilder gefällig seine Feder führen — aus seinem Liederzyklus „Emma“ (1854) hört man

3. B. Chamisso's Frauen-Liebe und Leben tönen. So ist er im Grunde mehr dichtender Tageschriftsteller als Lyriker: der eigene Herzschlag fehlt.

Die Münchener Dichter haben mit ihrem Schaffen das zahme poetische Bedürfnis jenes gebildeten deutschen Bürgertums befriedigt, das im wesentlichen in der Reaktion der fünfziger Jahre wurzelte. Sie nannten sich Idealisten, und waren es nur, indem sie von gewissen unbestimmten Idealen schwärmten, denen zu dienen sie sich berufen fühlten. Ihren Idealismus kleideten sie gern in ein hohepriesterliches Gewand. Sie sprachen das Wort Poesie nur mit frommem Augenaufschlag aus. Im Grunde waren sie, wie ihre geistigen Vorfahren, die Meisterfinger, ehrsame Bürger und Handwerker. Ein Gedicht Julius Grosses, „Ein Bild“, das so ziemlich in der Mitte des „Dichterbuches“ steht, spricht es mit rührender Naivität aus:

Oft denk' ich dein, du großer Zauberer Faust,
Wenn fieberisch im Lenz das Wandersehnen
Die Flügel will der Seele dehnen
Und in dem alten Herzen stürmisch braust.

Ich seh' ein Bild, anmutig wunderbar,
Voll friedlicher und lieblicher Gestalten.
Hätt'st du dem Gretchen Wort gehalten,
Wie glücklich wärt ihr, nun ein holdes Paar!

Allen Ernstes und in liebevoller Breite malt Grosse das Bild aus. Faust sitzt mit seiner Grete beim Abendschein in der Reißblattlaube, der Pudel ihnen zu Füßen, ein Kind im Wägelchen. Manchmal kraust sich seine Stirne; er denkt an Hof und Krieg und Helena und Geisterbann. Aber Gott hat ihm „hellere Pfade gewiesen“. Die weite Welt wohnt in seiner Brust:

Fandst du am eignen Herde dein Asyl,
Laß nur im Lenz ein ewig Wandersehnen
Die Flügel deiner Seele dehnen!
Im engen Kreis auch winkt das höchste Ziel.

Wer für die Nachwelt seine Pflicht erfüllt,
Wer täglich seiner Seelenruh' Genuß
Mit Geistesmühen erobern muß,
Dem sind des Daseins Rätsel all enthüllt.

Man begreift, daß aus solcher Biederkeit nichts Großes entstehen konnte.

Zehntes Kapitel

Lyrik und Wissenschaft

In der Geschichte der Wissenschaft bedeutet das 19. Jahrhundert eine gewaltige Vermehrung von Kenntnissen und Einsichten. Durch geschärfte Kritik und ein Urkundenmaterial, das stöbernder Fleiß von Jahr zu Jahr höher aufstürmte, schien es, im Gegensatz zu den philosophischen Konstruktionen früherer Jahrzehnte, der Geschichtsforschung nun zu gelingen, — nach Ranke's Wort — „zu sagen, wie es eigentlich gewesen ist“. Die Begründung der *Monumenta Germaniae historica*, deren erster Band, von Perz bearbeitet, 1826 erschien, Niebuhr's *Römische Geschichte* (1811—1832), Ranke's *Römische Päpste* (1834—1837) und *Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation* (1839—1847), Sybel's *Geschichte der Revolutionszeit* (1853 bis 1860), Mommsen's *Römische Geschichte* (1854 begonnen), Burckhardt's *Kultur der Renaissance* (1860), sind unvergängliche Großtaten der deutschen Geschichtswissenschaft.

Noch tiefer brannte die Naturwissenschaft dem Denken der Zeit ihren Stempel ein, weil sie nicht nur, wie die Geschichtsforschung, neuen Stoff erschloß, sondern zugleich eine neue Weltanschauung verkündete. Um 1830 trat sie das Erbe an, das die Philosophie hinterlassen, und suchte zu dem Lebensrätsel, das diese durch idealistische Spekulation zu lösen gestrebt, durch Sinnenbeobachtung und Versuch den Schlüssel zu finden. Die künstliche Herstellung des Harnstoffes als ersten organischen Stoffes durch Wöhler im Jahre 1828 zerstörte den Glauben an das Vorhandensein einer besondern Lebenskraft im organischen Reiche. Des Physiologen Johannes Müller Untersuchungen über die Sinnesempfindungen schienen der Kantischen Auffassung des Raumes die experimentelle Stütze zu geben. Justus Liebig wies in der Chemie neue Wege. Robert Mayer's Entdeckung des Gesetzes von der Erhaltung der Energie und der Umwandlung von Bewegung in Wärme und von Wärme in Bewegung bedeutete nichts anderes als den Versuch, auch die Vorgänge der organischen Welt auf physikalische und chemische Gesetze zurückzuführen. Hand in Hand mit der wissenschaftlichen Forschung breitete sich die Technik mächtig aus, baute nach den Gesetzen, die Chemie und Physik gefunden, Maschinen und Apparate und wandelte die Formen des menschlichen Zusammenlebens einschneidend um. Der Sinn

der Wandlung hieß Materialismus. An die Stelle des Glaubens an den Geist, der in Freiheit das Leben schafft und durchwaltet und nur vom Denken in der Freiheit begriffen werden kann, war das intellektuelle Wissen um die Naturgesetzmäßigkeit getreten, deren Wirken ein streng mechanisches ist und durch Messen und Wägen der Materie zahlenmäßig festgestellt werden kann. In der Mitte der fünfziger Jahre wurde diese materialistische Lebensauffassung aktuell. Die Frage der idealistischen oder der materialistischen Weltanschauung war auf der Göttinger Naturforscherversammlung im Jahr 1854 zur erregten Erörterung gekommen. Der Streit für und wider das Neue setzte sich in heftigen Fehdeschriften, wie Karl Vogts „Röhlerglaube und Wissenschaft“, fort, und von 1855 an trug Ludwig Büchners „Kraft und Stoff“ materialistisches Denken in die breitesten Schichten des Volkes. Darwins Entwicklungslehre, vor allem wie sie in Deutschland Ernst Haeckel leidenschaftlich und kühn weiter dachte, bewegte sich auf der gleichen Richtungslinie.

So gewöhnte man sich in den Kreisen der Gebildeten immer mehr, an die Stelle des Glaubens das Wissen zu setzen. Jener Zug zur rein verständigen Betrachtung des Lebens, der schon die spätere Phase von Hegels Denken charakterisiert, verstärkte sich durch das wachsende Ansehen der Wissenschaft und die Steigerung des wissenschaftlichen Geistes. Ein Intellektualismus entstand, der dem Rationalismus des 18. Jahrhunderts an Nüchternheit, Schwunglosigkeit und Anmaßung nichts nachgab, wie der neue Materialismus den des vergangenen Jahrhunderts nur durch Weite des Erfahrungskreises und größere Schärfe der Forschungsmethode übertraf. Rational und auf die Ergebnisse der „positiven“ Wissenschaft ausschließlich gestützt war die Antwort, die man nun auf die ewigen Fragen des Lebens gab. Hier arbeiteten die kritisch sichtende Gesellschaftswissenschaft und die Naturforschung Hand in Hand. Was vor dem Verstande und dem gelehrten Wissen nicht bestand, war überhaupt nicht vorhanden. Darin stimmte ein Historiker wie David Friedrich Strauß, der in seinem „Leben Jesu“ die Grundlage des Christentums kritisch zerlegte, überein mit dem Naturforscher, der die mosaische Schöpfungsgeschichte auf Grund der Ergebnisse der Geologie, Botanik und Zoologie als Unsinn erklärte. Wehe der Theologie, die diese Lehren der Wissenschaft auf den Baum des Christentums pflanzte, um die Gebildeten und Aufgeklärten wieder der Kirche zuzuführen, und damit eine neue, zeitgemäße Dogmatik

schuß! Sie gab mit dieser vorschnellen Akkommodation nur den Boden aller Religion, das Ursprüngliche des Gefühlslebens preis, für das die rhetorisch aufgepuzte Wissenschaft keinen Ersatz bot. Sie forderte damit nur den Hohn und die Abkehr der Tiefersehenden heraus: „Wenn sich das Ewige und Unendliche“, läßt Gottfried Keller im „Verlorenen Lachen“ seinen Zukundus Meyenthal sagen, „immer so still hält und verbirgt, warum sollten wir uns nicht auch einmal eine Zeit ganz vergnügt und friedlich halten können? . . . Wenn die persönlichen Gestalten aus einer Religion hinweggezogen sind, so verfallen ihre Tempel und der Rest ist Schweigen.“

Man darf sich der Gefahr nicht verschließen, die dem geistigen Leben in diesem „der Rest ist Schweigen“ drohte. Nur wer, wie Keller, eine freudige und sichere Naturfrömmigkeit in sich trug und in unverwüßlicher Heiterkeit stets aus neue von dem „goldnen Überfluß der Welt“ zu trinken vermochte, nur der durfte sich damit begnügen, sein geistiges Leben in den Raum einzuschließen, den die Schranken der Sinne umzirkten. Wer diese innere Naturhaftigkeit und diese zugleich freudige und sittlich-strenge Genußkraft nicht besaß, der mußte — Theodor Storms Lyrik ist dafür ein Beispiel — bald in seinem Innern austrocknen und die geistige Spannkraft verlieren.

Die seelische Begleiterin des romantischen Idealismus war Überspannung der geistigen Persönlichkeit bis zum Taumel und jähen Absturz gewesen. Der seelische Begleiter des Materialismus war lastender Trübsinn. Man kann es durch den Lauf des geistigen Lebens seit der Mitte des Jahrhunderts verfolgen. Je mehr in Denken, Lebensforderung und Lebenshaltung bei dem einzelnen und der Masse der Materialismus sich ausbreitet, um so mehr bemächtigt sich Freudlosigkeit der Gemüter. Nun wird die Schopenhauersche Philosophie die Quelle, aus der alle die, die der verständige Materialismus der Wissenschaft im Innersten leer ließ, eine trübselige Erbauung schöpfen. Man kann das Wachstum von Schopenhauers Einfluß an den Erscheinungsjahren der Auflagen seines Hauptwerkes „Die Welt als Wille und Vorstellung“ ablesen. 1819 erschien die erste Auflage, 1844 die zweite, 1859 die dritte, 1891 bereits die achte. Seine Hauptwirkung auf das geistige Leben dürfte in die sechziger und siebziger Jahre fallen.

Die Lockkraft dieses Pessimismus besteht darin, daß er das persönliche Leid zum Weltunglück steigert. Nach dem alten Satz:

Solamen miseris socios habuisse malorum

mag der Gequälte daraus leidseligen Trost schöpfen, daß er sich sagen kann: die Hemmungen und Schranken, die mich überall umgeben, sind nicht mein eigenes Verschulden oder Schicksal, sondern sind Bindungen des metaphysischen Geschehens. Nicht sinnvoll-sittliche und schöpferische, wie bei Hegel, sondern — das ist das Trostlose — unvernünftige und amoralische. Die Triebkraft des ganzen Weltgeschehens ist ein dumpfes, sozusagen rein physisches Wollen, das jenseits von Gut und Böse, von Schön und Häßlich wirkt. Die Ideen des Wahren, Guten, Schönen sind nur in der menschlichen Vorstellung, die mit ihnen die grausige Bewegung des nackten Weltwillens umkleidet. Darum ist die unausbleibliche Folge alles Hoffens und Strebens und Sichfreuens die Enttäuschung, und die Rehrseite des Guten und Schönen das Schlechte und Häßliche. Will man der Enttäuschung und dem Unglück entgehen, so gibt es nur einen Weg: Verzicht auf die Teilnahme am Weltwillen durch Unterdrückung des eigenen Wünschens und Strebens — Abtötung des Fleisches. Wer dies vermag, geht ein in den Zustand, der der Inhalt des menschlichen Glückes ist: Abwesenheit von Leid. Wie Wagner, der Schopenhauer-Schüler, es im nicht komponierten Schlusse der „Götterdämmerung“ Brünhilde aussprechen läßt:

Aus Wunschheim zieh' ich fort,
Wahnheim flieh' ich auf immer;
Des ewigen Werdens
Öffne Tore
Schließ' ich hinter mir zu:
Nach dem Wunsch- und wahnlos
Heiligsten Wahlband,
Der Weltwanderung Ziel,
Von Wiedergeburt erlöst,
Zieht nun die Wissende hin.

Der Einwirkung dieses geistigen Geschehens hat sich kaum ein Dichter der Zeit entziehen können. Seinen Einfluß kann man etwa in der Entwicklung einer so naturhaft-wirklichen Persönlichkeit wie Gottfried Keller bemerken, dessen einst so heitere Lebensstimmung nach 1880 immer ernster, dessen einst so reich und fröhlich spielende Kunst immer strenger wird. Stoffe der materialistischen Wissenschaft überfluten das Schaffen der Dichter, und ein intellektualistischer Zug tritt immer stärker hervor. Die Stimmung wird ernster und trüber und das freie Ich beugt sich dem unerbittlichen Willen der ehernen Naturgesetze.

Wo die Lyrik als reine Gefühlsdarstellung dem Wirken dieses Zeitgeistes gänzlich ausgesetzt ist, drückt sie die Schwere des Weltleids zu Boden, an dem sie mit mattem Flügelschlage friecht oder flattert. So hat Heinrich Landesmann, als Dichter Hieronymus Form genannt, (1821 zu Nikolsburg in Mähren geboren und 1902 in Brünn gestorben), seinen Weltschmerz, zu dem er die Müh-sal lebenslanger körperlicher Krankheit erweiterte, in schwermütigen Versen (die Gesamtausgabe der „Gedichte“ erschien 1880) ergossen, die die Grundlehren Schopenhauers epigrammatisch ausmünzen. Das Leben ist ein ruheloses Wandern; Glück und Unglück ein Traum; das Ziel Ausgleichung von beiden im Nichtsein, über das er einmal sagt:

Wenn oft die Welt als Wahnbild vor mir steht
 Und im Gemüt ein heil'ger Schauer weht,
 Dann scheint die Lust, die höchste, nicht zu frommen
 Und Glück und Elend sind in Eins verschwommen.
 Uns tiefste Leben hörbar pocht der Geist
 Des Nichtseins, der sein stilles Reich verheißt.

Seine Verse, vom Weltleid gebeugt, entbehren der Farbe, des leidenschaftlichen Pulschlages, der persönlichen Prägung und auch des Gedankenreichtums. Wie ein stilles Wasser durch die grauen Gefilde der Schattenwelt rinnen sie dahin. Das Gefühl spricht sich in begrifflicher Formulierung aus, und manchmal gelingen ihm hübsch pointierte Epigramme, wie „Sphärengesang“:

Solang die Sterne freisen
 Um Himmelszelt,
 Vernimmt manch Ohr den leisen
 Gesang der Welt:

Dem sel'gen Nichts entstiegen,
 Der ew'gen Ruh,
 Um ruhelos zu fliegen —
 Wozu? Wozu?

Wollte die Lyrik sich dieses aushöhrenden Trübsinns erwehren, so konnte sie es nur, indem sie sich mit dem reichen Stoffe ausrüstete, den ihr die Wissenschaft bot. An die Stelle des reinen persönlichen Gefühlsausdrucks trat das maskierte Gedicht und die Ballade, also der bildmäßige Ausschnitt aus der äußeren, wissenschaftlich erkannten Wirklichkeit. Dies ist neben dem intellektuellen Grundzuge und der pessimistischen Lebensstimmung der dritte We-

senzzug dieser positivistischen Lyrik. Die Richtung auf das Bildmäßige, die Neigung zur geschlossenen Form ist aller Dichtung dieser Zeit eigen. Sie zeigt sich auch in der Epik, die — Spielhagens Technik z. B. beweist es — mehr und mehr ihres Stiles sich entäußert und zu dramatischen Bilderfolgen greift. So sucht die Kunst den Intellektualismus der innern Form durch Betonung des Sinnlich-Körperhaften in der äußern aufzuheben. Bei der Beschaffung des Materials zu diesen Bildern ist die naturwissenschaftliche Anregung im ganzen geringer als die geschichtliche. Nur in Frankreich gab es damals einen Lyriker, der das erhabene Lied des Leidens sang in dem ganzen weiten Reich der Natur und der Geschichte: Leconte de Lisle. In seinen *Poèmes antiques* (1852) läßt er die Welt des alten Indien, des alten Hellas und Rom vor uns aufsteigen; in den *Poèmes barbares* (1862) leiht er den Helden des Nordens und den Tieren der Wüste Stimme — stets tief philosophisch, pessimistisch, streng, feierlich, pathetisch, vielleicht der folgerichtigste Vertreter einer Lyrik, die sich aus dem verödeten Menschengemüte in die weite Welt der Kultur und der in der Wissenschaft sich spiegelnden Natur flüchten mußte, um leben zu können.

Intellektualismus als seelischer Grundzug einerseits, plastisch bestimmte Bildhaftigkeit als äußere Form anderseits schließen reine Lyrik aus. Daher gebricht diesen Dichtern auch die schwellende Musik einer inneren Rhythmik. Ihr Gedicht wird hart, trocken, spröde.

In der deutschen Lyrik stellen C. F. Meyer, Scheffel und — ein Verspäteter — Spitteler, bei größter Verschiedenheit der Temperamente und ihrer Stilerscheinungen, doch diesen Typus des Lyrikers eines wissenschaftlichen Zeitalters am ausgeprägtesten dar. Alle drei sind sie in ihrer geistigen Art intellektualistisch gerichtet, Meyer am wenigsten, Spitteler am meisten. Alle drei leiden sie unter der trüben Schwere einer den Willen bindenden und die Persönlichkeit drückenden Weltanschauung. Alle drei suchen sie die verstandesmäßige Blässe ihres Denkens durch geschlossene Bildhaftigkeit und plastische Wucht der Gestalten wettzumachen, wobei ihnen die Wissenschaft den Stoff zu den Bildern liefern muß. Allen dreien fehlt das Sangbare, die schwellende Melodie echter Lyrik.

Bei Conrad Ferdinand Meyer trägt das Gefühl der Gebundenheit das Gewand der kalvinischen Vorausbestimmung. 1825 zu Zürich geboren in einer aristokratischen Familie von streng pro-

testamentlicher Prägung, erlebte er in seinen ersten Kinderjahren den Umsturz von dem aristokratischen Regiment der Restauration zu der liberalen Demokratie. Als 1831 das Zürcher Volk sich eine demokratische Verfassung gab, mußte sein Vater, der der Regierung angehört hatte, den Regierungssessel mit dem Ratheder des Schulmeisters vertauschen. Er starb früh. In dem Sohn bekämpften sich entgegengesetzte Mächte: eine unbeugsame Willenskraft, ein hohes Selbstbewußtsein, eine wühlende Leidenschaft sahen sich durch ein zartes Nervensystem, durch vornehme Zurückhaltung und eine herbe Sprödigkeit des Geistes gehemmt. Dazu kamen die äußeren Schranken, die das gesellschaftliche Gewissen des Milieus seinen glühenden Sinnen, das demokratische Regierungssystem dem Tatendrang des Aristokraten entgegensezte. Die ganze Jugend des Erwachenden und die Zeit der Mannheit bis um das vierzigste Jahr herum sind von tief erregenden Kämpfen gegen die Dämonen im Innern erfüllt.

Es kam so weit, daß er für geistig tot galt. Als er nach der Maturität, statt die juristischen Vorlesungen zu besuchen, sich in sein Zimmer einschloß und die Kämpfe mit seinem Genius durchstritt, verlor die eigene Mutter den Glauben an ihn und klagte über „seine schwermütige Anlage“, seine „unbezwingbare Unfähigkeit, eine regelmäßige Arbeit zu übernehmen“, über seine „Hirngespinnste“. „Seltene Spaziergänge, das Lesen und einige Studien füllen seine Zeit aus, ohne seinem Leben den geringsten Erfolg zu geben“. Er schien völlig den Zusammenhang mit dem Leben zu verlieren, suchte schwimmend und ruderdnd die einsame Weite des Sees bis tief in die Nacht und ging den Menschen aus dem Wege. Schließlich mußte man den Siebenundzwanzigjährigen der neuenburgischen Irrenanstalt Préfargier anvertrauen, die er freilich nach wenigen Monaten mit dem Bescheid verlassen konnte, daß er nicht geisteskrank, sondern nur nervös überreizt sei.

Der Tod der Mutter (1856), die immer mehr in Trübsinn versank, war für ihn eine Erlösung. Nun holte er sich seine Bildung in der weiten Welt. In Paris erlebte er die verwesende Pracht des zweiten Kaiserreiches, in München stand er an den Propyläen der klassischen Kunst. Italien — Rom und Florenz — öffnete 1858 seine Augen für die plastische Wucht Michelangelo's. Mühsam von Stufe zu Stufe klimmend, erreichte er endlich das Ziel. „Gutten's letzte Tage“ schenkten ihm — nach zwei klanglos vorübergegangenen Gedichtbänden — 1871 den Ruhm, den der „Jürg Jenatsch“ ver-

breitete. In der historischen Prosaerzählung fand er seine Ausdrucksform; Novelle um Novelle entstand in dem sicheren Schaffen des Meisters. Bis er 1892 auf neue zusammenbrach: er mußte in die Irrenanstalt Königsfelden gebracht werden und blieb, wenn er auch nach etwa Jahresfrist wieder zu seiner Familie nach Rilsberg zurückkehren konnte, geistig gelähmt. 1898 erlöste ihn der Tod.

Einer seiner ersten Pläne war ein Trauerspiel „Cesare Borgia“ gewesen. Die Grundsituation faßt das spätere Gedicht „Cesar Borgia's Ohnmacht“ zusammen: der Sohn des Papstes, von maßlosem Ehrgeiz erfüllt, will das Papsttum stürzen und aus Italien ein Königreich machen. Aber sein Planen ist der letzte Traum eines Fieberkranken, dem das Gift in seinem Leibe alle Aussicht auf Gelingen raubt. Ein Gefangener der Notwendigkeit.

Ein erschütterndes Bekenntnis der Gebundenheit eigenen gewaltigen Willens! Meyer fand für sich die Befreiung im endlichen dichterischen Schaffen. Die Kunst erschien ihm wie den Münchnern als die höhere, schönere Welt. In ihr entlud sich, was den Menschen seit seiner Jugend bedrängte und quälte. Von der Gegenwart, so reich sie an Problemen und Kämpfen war, blieb der Blick von vorn herein abgewendet. Denn das wirkliche Leben war für den aus inneren und äußeren Gründen zur Seite Gestellten öde und unfruchtbar. Die banale Gleichheit und anmaßende Mittelmäßigkeit herrschte da. In ihr Größe und Reichtum zu finden, war ihm versagt. Zugleich brachte der Scheue es nicht über sich, das Licht der Gegenwart in die Schlupfwinkel seiner Seele fallen zu lassen. Er bangte vor der Zurschaufstellung des Innern. So lenkte der Sohn der alten Familie sein Auge auf die Vergangenheit, und wo die Vorfahren durch wirkliche Tat sich hervorgetan, erschuf er als Dichter den Kunsttraum der Größe, indem er das Wollen und Ringen von geschichtlichen Helden in sich nacherlebte. Aus seinem eigenen Blute trankte er die Schatten des Totenreiches und brachte sie zum Sprechen und Handeln. Sein Verhältnis zur Geschichte ist so doch ein ganz anderes als das eines Hermann Lingg, Dahn, Geibel oder Heise. Diese schufen ein Bilderbuch, im besten Falle ein Wachsfigurenkabinett; Meyer gab eigenes Leben im Spiegel geschichtlicher Größe. Über sein Verhältnis zum geschichtlichen Stoffe hat er einmal bei Anlaß der „Versuchung des Pescara“ an einen Freund geschrieben: „Je n'écris absolument que pour réaliser quelque idée, ... et je me sers de la forme de la nouvelle historique purement et simplement pour y lo-

ger mes expériences et mes sentiments personnels, la préférant au Zeitroman, parcequ'elle me masque mieux et qu'elle distance davantage le lecteur. — Ainsi, sous une forme très objective et éminemment artistique, je suis au dedans tout individuel et subjectif. Dans tous les personnages du Pescara ... il y a du C. F. M.“ In der Tat, dies ist das Lebendige in seiner historischen Erzählungskunst. Er steckt in all seinen Gestalten, deren Leidenschaft seine Leidenschaft, deren Größe seine eigene Größe ist und die alle etwas von der gebietenden Willensstärke ihres Schöpfers haben.

Aber sie alle haben auch den Kampf zu führen gegen das Schicksal, unter dem der Dichter selber seufzt, und sind Gefangene der Notwendigkeit. Gutten, der leidenschaftlich-trozzige Freiheitskämpfer, verzehrt sich im ohnmächtigen Ringen gegen die Todeskrankheit, abgeschnitten auf seiner Insel vom großen Geisterstreite der Zeit. Im „Amulett“ teilt die willkürliche Vorausbestimmung Gottes — die in diesem Falle die Entscheidung des protestantischen Dichters ist — dem kalvinistischen Berner Schadau die Rettung, dem katholischen Freiburger Boccard den Tod zu. Jürg Jenatschs gewaltiger Wille zur Befreiung seines Landes ist umschnürt von dem Intrigennetz der europäischen Diplomatie. König Heinrich im „Heiligen“ muß ringend das unerbittliche Muß der Weltgesetzmäßigkeit erfahren, das sein Kanzler schweigend und duldend an ihm vollzieht. Und so ist es mit allen: Gustav Adolf, der junge Boufflers (in dem „Leiden eines Knaben“), der Mönch Astorre, die Richterin Stemma, der Feldherr Pescara und Giulio d'Este (in „Angela Borgia“) — sie alle stehen „in Gottes Hand“, wie der Kalvinist Meer einmal den König Gustav Adolf seinen Schicksalsglauben in frommer Hingabe an Gottes Willen ausdrücken läßt. So prägt sich in der Wahl der Stoffe und der inneren Motivierung des Geschehens bei Meyer jene düstere Schwere der Zeitstimmung aus, an die er durch sein persönliches Schicksal unlösbar gebunden ist. Man darf sich über das Dunkel im Innern nicht von der starken Farbigkeit seines Stiles täuschen lassen. Sie ist durch die Spannung des Gegensatzes bedingt und wächst um so mehr ins Lodernde und Grelle, je tiefere Schatten sich auf des alternden Dichters Gemüt senken. Bei Gottfried Keller ist es umgekehrt: da wird mit der Verfinsterung im Innern auch die Stilfärbung der Werke ernster und trüber. So erfüllt sich die Entwicklung bei dem naturhaft bildenden Genie. Bei Meyer gestaltet der energische Kunstwille des Talents. Dort wirkt Freiheit, hier Zwang.

Die reine Lyrik ist einem solchen Künstler versagt. Denn sie ist unbefangenes Ausprechen des Innersten aus der selbstverständlichen Voraussetzung heraus, daß dieses Innerste wertvoll und — auch wo es irrt — göttlich sei. Dies ist die künstlerische Heiligsprechung lyrischer Menschlichkeit und Allzumenschlichkeit. C. F. Meyer aber tritt, wie sein Zeitgenosse Leconte de Lisle, mit vornehm abweisender Gebärde vor die „plèbe carnassière“. Auch er hätte sagen können:

Je ne livrerai pas ma vie à tes huées,
Je ne danserai pas sur ton tréteau banal
Avec tes histrions et tes prostituées.

Seine zurückhaltende Scheu, halb Nervenschwäche und halb vornehmes *odi profanum volgus*, verbietet ihm, sein Inneres im Schau- fenster auszulegen. Wie bezeichnend, daß der fast Vierzigjährige in seiner ersten Gedichtsammlung (1864) „Zwanzig Balladen von einem Schweizer“ bot: keine lyrischen Ergüsse und sogar der Name des Verfassers verschwiegen! Erst die zweite, „Romanzen und Bilder“ (1869), enthielt neben „Erzählung“ unter der Gesamtüberschrift „Stimmung“ Lyrik — aber auch sie nicht freie und naturhafte Gefühlssprache. 1882 erschien dann die Gesamtausgabe der Gedichte, in die eiserne Form von Meyers Kunstsprache gegossen — „das formal schönste Gedichtbuch, das seit Dezennien erschienen ist“, wie Gottfried Keller an Storm schrieb.

Aber auch Storm hatte recht, als er an dem Buche den unmittelbaren, mit sich fortreisenden Ausdruck der Empfindung vermißte. Wie Meyer als Mensch und Künstler, um etwas sein zu können, seine Kraft nicht frei ausströmen lassen durfte, sondern in Zucht und Entfagung zusammenfassen, in eiserne Fesseln legen mußte, so kann er auch als Lyriker im besondern sich niemals unmittelbar und flutend aussprechen. Er bedarf immer eines sichtbaren Mittlers, eines Gefühlsträgers. Der Eppich mit seinen dunkeln und hellen Blättern muß uns verkünden, daß auch des Dichters Leben „alt und junges Blatt, Eins streng und dunkel, eines licht Von Lenz und Lust“ hat. Das Abendrot im Walde, das purpurn über Moos und Stein blutet, ist ihm ein Bild seiner eigenen blutenden Seele. Die zwei Segel der Lemanbarke, die, vom gleichen Winde geschwellt, gleich sich wölben und bewegen, in gleicher Weise hasten und rasten, erzählen von der Zweieinigkeit der Liebenden. Die Liebe zur Heimat verbildlicht sich ihm in das „große stille Leuchten“ des Firnelichtes, das Gefühl

verlorener Jugend zu der „müden Lache“ im „Jugendtal“. Die Unsicherheit allem Geschehen gegenüber, die er in dem Gedicht „Ein Pilgrim“ darstellt, prägt er in einer ganzen Bilderfolge aus: der Wandersmann auf der Steinbank vor dem Kirchentor, der Wanderer in dem Boote auf dem Comer- oder Langensee, der Dichter mit Weib und Kind am eignen Herd.

Wohl gibt es Gedichte Meyers, in denen er scheinbar direkt Gefühlslieben ausspricht. Aber nur als Anstoß und Ausgangspunkt für einen äußern Vorgang. Zum Beispiel eine Wandrung, wie ja Meyer ein leidenschaftlicher Wanderer war. In „Dämmergang“ gedenkt er einer fernen Geliebten:

Du lebst meerüber
In blauer Ferne
Und du besuchst mich
Beim ersten Sterne.

Das bleibt noch lyrisch=allgemein. Aber mit energischer Wendung springt der Dichter sofort mit der zweiten Strophe in die besondere, bildhaft geschlossene Situation:

Ich mach' im Felde
Die Dämmerrunde,
Umbellt, umsprungen
Von meinem Hunde. . . .

Und nun kann er erzählen, wie sie ihm das Weggeleite gibt.

Ähnlich stellt er das Aufbrechen der Liebe im Herzen dar als äußeren bildhaften Vorgang. Er hört das Herz die Nacht durch hämmern und klopfen; eine Bubenschar hängt darin das Bildnis der Geliebten auf. Oder es bricht aus der Erinnerung an die tote Geliebte jener wunderfame Traumvorgang hervor, den das Gedicht „Lethe“ erzählt: In einem ruderlosen Nachen lassen Knaben und Mädchen eine Schale kreisen, daraus jedes trinkt. Er schwimmt zum Schiffe und entreißt der Geliebten die Schale, aus der sie ihm Vergessen zutrinken will.

So ist Meyer durchaus auf Bild und Vorgang angewiesen, wo er Erleben künstlerisch zu formen unternimmt. Malerei und Epik arbeiten sich in die Hände in seiner Lyrik; direkte Gefühlsausdrücke ist ihm versagt. Wo er sie versucht, drängt die Reflexion das Gefühl beiseite, wie in dem Gedicht „Alles war ein Spiel“:

In diesen Liedern suche du
Nach keinem ernstern Ziel!

Ein wenig Schmerz, ein wenig Lust,
Und alles war ein Spiel.

Besonders (!) forsche nicht danach,
Welch Anflitz mir gefiel,
Wohl leuchten Augen viele drin,
Doch alles war ein Spiel. . . .

An solchen Stellen tritt der intellektuell-konstruktive Grundzug Meyers zutage, den sonst die bunte Bilderpracht seiner malerischen Epik verdeckt. Seine Persönlichkeit und sein künstlerischer Werdegang erklären diese Art seines lyrischen Gestaltens. Betsy Meyer, die Schwester, die ihn wie niemand sonst kannte, schreibt über das Kunsterlebnis Meyers auf seiner Romreise von 1858: „Mein Bruder sehnte sich von jeher, so zu dichten, daß durch sein Wort nicht Gedanken ausgedrückt, sondern handelnde Gestalten geschaffen wurden. ‚Jeder Gedanke muß seinen schönen Leib haben,‘ meinte er. ‚Nur keine grauen Theorien. In der Poesie muß alles in Schönheit eingetaucht sein.‘ — Allem, was er in seiner drangvollen Jugend entwarf, mangelte nun gerade der durchgebildete Leib, das, was er später ‚körperliche Schwere‘ nannte. In der Luft schwebende unbestimmte Schemen nur schufen seine ungeduldbigen Versuche. Später geriet er, die Festigung seiner Gedanken suchend, ins Moralisieren. . . . Nun kam er nach Rom und sah die Sistine Michelangelo's. Diese Kunst traf ihn wie ein Lichtblitz. Buonarrotti erschien ihm in seinen Schöpfungen als der größte Poet. Hier stand vor seinem Blicke, was er immer gesucht hatte: gewaltige Verkörperung großer Gedanken. . . . Er wollte jetzt in den Sinn und Gehalt der Dinge eindringen, ihn in sich aufnehmen, bis er in seiner Seele lebendig würde, in sein eigenes Wesen überginge. Er wollte in die Tiefe der Dinge eingehen, in die Stimmung der Natur, in das Herz der Menschen, in den Gedanken ihrer Taten. Er wollte selbst darin leben. Das Bild, das er so gewonnen, wollte er in sich ausgestalten, nicht ruhen, bis es klar und individuell vor seinem inneren Blicke stehe, und ihm dann erst als Künstler seinen wahren, neuen Körper geben. . . . In der Poesie muß jeder Gedanke sich als sichtbare Gestalt bewegen. Es darf kein Raisonnement, nichts gedankenhaft Beschreibendes als unaufgelöster Rest übrig bleiben.“

Wer so spricht, ist kein geborener Lyriker. Sinn, Gehalt, Gedanke, Raisonnement bezeichnen ihm das Unsichtbar-Geistige im Erlebnis der Wirklichkeit, also lauter intellektuelle Werte, denen als Forde-

rung und Ziel der Kunst der Körper, die Gestalt, das Bild gegenübergestellt wird. Das Gefühl fehlt. Meyer, der im Tiefsten intellektuelle Grübler, fürchtet mit Recht, wenn er sich dem Gefühl überläßt, ins Bodenlose unkünstlerischer Reflexion zu sinken. Er bedarf des festen Bodens klarer Körperlichkeit und sicherer Gestalten. Der Plastiker Michelangelo gibt ihm die Offenbarung des Stiles und wird sein bedeutendster Lehrer. Michelangelo und die Lyrik! — Man begreift, daß auch Meyer selber der Weg zur reinen Gefühlsdarstellung versperrt war.

Er hatte von der Kunst die höchste Meinung. Man versteht es, wenn man den Preis bedenkt, den er um sie zahlen mußte. Dichten heißt ihm den Göttern opfern: er zieht dazu ein hohepriesterliches Gewand an. In dem „Heiligen Feuer“ hat er seine Dichterglut dem Feuer verglichen, das die Vestalin zu hüten hat:

Und ich hüte sie mit heil'ger Scheue,
Daß sie brenne rein und ungefränkt;
Denn ich weiß, es wird der ungetreue
Wächter lebend in die Gruft versenkt.

Schon dieses Feierliche und Hohepriesterhafte seiner Künstlergebärde gibt seinen Versen eine gewisse Steifheit und Unbiegsamkeit, die sich leicht zur Manier und Unnatur steigert. Meyer mußte sich, um dichten zu können, gewaltsam zur Größe aufrecken. Wie dem Novellisten die Schaffung von reinen Naturwesen, von Leuten aus dem Volk mit schlicht-menschlichem Empfinden versagt ist und er, wo er es unternimmt, gern ins Konventionelle sinkt, so ist auch dem Lyriker die Kunst nicht gegeben, die leise schwebende Gefühlslinie des atmenden Lebens zu ziehen. Das lähmende Bewußtsein der kosmischen Gebundenheit hindert die leichte und blühende Freiheit, mit der ein Mörike seine zarten lyrischen Gebilde schafft, und seine Hand, an den Meißel wuchtig-heroischer Gestaltung gewöhnt, ist zu groß für das Saitenspiel der Lyra. Sie greift zu weit, und sein Stil wird dann gespreizt. Darum gelingt ihm vor allem jenes Gedicht, in dem er im Gefühl des Gegensatzes zum Ideal schafft, um mit Schiller zu sprechen, also die pathetische Elegie. Auch Meyer ist ein sentimentalischer Dichter. Er ergreift uns da, wo er mit schmerzlich umflortem Auge, aber in gefaßter Haltung um verlorene Röstlichkeiten klagt, wie um die tote Liebe in „Lethe“, um den langvergeßnen Reisebecher („Der Reisebecher“), um die verlorene Jugend („Ewig jung ist nur die Sonne“). Aber seine Kunst versagt bei der Dar-

stellung des Zarten, Zierlichen, Naiven. So schildert er in „Spielzeug“, wie er die Liebste beim Spiele angetroffen. Aus einem Kasten hat sie verstaubtes Spielzeug genommen und stellt damit ein Städtchen auf. Abseits ein Landgut mit grünen Pappeln. „Eben sind wir eingezogen!“ jubelt sie. Er reißt sie „in der Wonne des erworbnen Heimes“ so gewaltsam an sich:

Daß den Arm sie streckte wie ertrinkend . . .
 Was erwischte sie mit schnellen Fingern,
 Eng an meine Brust gepreßt? Die Kirche,
 Ja die Kirche mit dem roten Dach war's.
 Und sie stellt sie dicht vor unser Landhaus.

Ein geistreiches Bild seiner Freude an seinem Besitz in Kilchberg in der Nähe der Kirche und zugleich ein Symbol seiner kirchlichen Gesinnung, die von seiner Frau sicher geleitet wurde. Aber wie hölzern und wie ohne den lebendigen Sinn für die Kluft zwischen Gedanke und Bild geschaffen! Ein Spielen ohne die Taubeneinfalt des Kindes.

Oder man stelle sich etwa vor, wie Mörike die Geschichte von dem „Fingerhütchen“ erzählt hätte! Es ist eines der persönlichsten Gedichte Meyers, das einst die „Zwanzig Balladen“ bedeutsam beschloß. Unter dem Bilde des Höderzwerge, der auf nächtlicher Wanderung den Gesang der Elfen hört, dem stoßenden mit seinem Reim weiterhilft und zum Dank dafür durch die Elfen von seinem Höder befreit wird — unter diesem Bilde stellt der Verfasser der „Zwanzig Balladen“ seine eigene Erlösung von dem dumpfen Druck und der Schmach jahrelanger unfruchtbarer Arbeit und Verkennung dar. Und die Erlösung geschieht bei ihm, wie bei dem Zwerg Fingerhütchen, durch das Finden des Reims, d. h. durch die Kunst, die die stoßenden Naturgeister vom Bann befreit. Aber wie unpersönlich, unmeherisch ist die Form, in der sich dieses persönlichste Erleben ausspricht, wie geschwähig zum dünnen Faden ausgezogen der Stoff! Wie wenig rund und anmutig ist die doch so zierliche Fabel — die Meyer den Irischen Elfenmärchen der Brüder Grimm entnommen hat — behandelt! Wo Meyer nicht steifen und großfältigen Brokat geben kann, wo er weiches und dünnes Schleiertuch geben muß, versagt nun einmal sein Webstuhl.

Dagegen mußte alles Meyer zum Balladendichter befähigen. Schon seine Vorliebe für die große Gebärde und für das äußere Hel-

dentum wies ihn auf die Ballade. Hier konnte seine intellektuelle Kraft sich betätigen an der denkenden Herausarbeitung des geschichtlich Wesentlichen im anekdotischen Vorgang. Hier konnte sein Bedürfnis nach bildhafter Darstellung sich ausleben, während die loderbende Leidenschaft seines Innern das Bild mit brennendem Kolorit ausstattete.

Meyers Balladendichtung ist eigentlich verkappte Lyrik. Ihn reizt in ihr nicht die „Lust zu fabulieren“, sondern ihn drängt der Zwang, sein Inneres, das er unmittelbar nicht aussprechen kann, an Gestalten der Geschichte und Sage auszulegen. Dem vom politischen Handeln der Zeit abgeschlossenen Nachkommen von Staatsmännern ist es erst wohl, wo er sich großen Personen der Vergangenheit gegenüberüberfieht. Balladen wie Scherenbergs „Verlorener Sohn“ oder Fontanes „Brück' am Tay“ hätte er nicht schreiben können. Schon dem Verfasser der „Zwanzig Balladen“ ist historisches Heldentum mit dem Glanz ererbten Ruhmes Bedürfnis. Herrscher wie Attila („Die Stadt im Meere“ — später „Venedigs erster Tag“), Alfons von Kastilien („Der Mönch von Bonifacio“), Kaiser Otto I. („Kaiser Ottos Weihnachten“ = „Der gleitende Purpur“), Karl I. von England („Die Flucht Karls I.“ = „Die Rose von Newport“) und andere wandern durch die Gedichte des schweizerischen Republikaners. In den „Romanzen und Bildern“ kommen Julius Cäsar, Papst Julius, Cäsar Borgia, Achilleus, Alexander der Große, Harun al Raschid, Kaiser Heinrich IV. usw. dazu. Er bedarf geschichtlich vor geprägter Größe, um sich selber groß zu fühlen.

Für die Darstellung solcher Größe hat er einen höchst persönlichen Stil gefunden, dem man es anspricht, daß er sich an Michelangelo aufgerichtet hat. In einem wahrhaft herkulischen Ringen hat er ihn ausgebildet. Kein größerer Gegensatz und für den Stilforscher keine loßendere Aufgabe, als erste Fassungen seiner Gedichte mit spätern zu vergleichen.

Wie lehrreich z. B. ist die Umwandlung der „Flucht Karls I.“ zur „Rose von Newport“. Die „Flucht Karls I.“, in den „Zwanzig Balladen“, gab im Anschluß an die Nennung des fliehenden Königs in rhetorischer Sprache eine geschichtlich-wissenschaftliche Begründung der Flucht. Breit, geschwätzig wird die frostige Zurückhaltung der Bürger Newports geschildert. Wie das schwächliche Kind aus dem letzten verödeten Haus mit der Rose ihm naht, wird die überflüssige Frage erhoben:

Ist für den König der Vater gefallen?
Hat sie die weinende Mutter geschickt?

In der neuen Fassung hat der Dichter die gefühlauflösende Anschauung dadurch erreicht, daß er die Rosenspenderin zum eigenen Kinde des Königs macht, zur Frucht eines leidenschaftlichen Jugendrevels. Und nun stellt das Gedicht zwei Besuche des Königs in Newport und zwei Rosenspenden dar. Das erstemal kommt der König im Glanz der Jugend, empfangen vom Jubel des Volkes; die Schönste reicht ihm die Rose, und bleibt selber als entblätterte Rose zurück. Das zweitemal kommt er auf der Flucht, und das Kind, das ihm die Rose reicht, erinnert ihn mit drohender Anklage an jene Jugendsünde. So ist in den Rahmen des Gedichtes die Verkettung von Ursache und Wirkung als Doppelbild aufgenommen und der Vorgang ist von den wissenschaftlichen Zusammenhängen der Geschichte losgelöst, die künstlerische Objektivierung des Stoffes erreicht.

Gewiß ist Meyer im Streben nach gedrängter Wucht schließlich zu weit gegangen und bei der Manier angekommen. Sein Stil wird, statt markig, scharf und kantig wie Gesteinsrippen, zwischen denen der weichere Stoff ausgewaschen ist. Ellipsen häufen sich. Hauptwörter stürzen hin. Zeitwörter wimmeln in nervöser Hast vorbei. Hauptsätze rennen, und maßlose Leidenschaft schwingt über ihnen die Peitsche. So in den „Füßen im Feuer“:

Fest riegelt er die Tür. Er prüft Pistol und Schwert.
Gell pfeift der Sturm. Die Viele bebt. Die Decke stöhnt.
Die Treppe kracht . . . dröhnt hier eintritt? . . . Schleicht dort ein
Schrift? . . .

Ihn täuscht das Ohr. Vorüber wandelt Mitternacht.

Zehn Hauptsätze in vier Versen.

Das erinnert an die aufgepeitschte Unruhe von Barockskulpturen. Auch von Impressionismus könnte man reden, sofern Farbe unvermittelt neben Farbe gesetzt wird. Aber es ist ein anderer Impressionismus als der Fontanes. Er erstreckt sich nur auf das Anschauliche, nicht auch auf das Musikalische des Verses. Wohl versteht Meyer sich auf die Kunst metrischer Charakteristik, und niemand wird in dem letzten der vier eben angeführten Verse nach dem hastigen Flackern der kurzen Sätze die klangliche Dehnung in dem „Vorüber wandelt Mitternacht“ übersehen. Aber er kennt keine nach Stimmungswerten wechselnden Verse und Abschnitte. Er kennt nur die feste Gesetzmäßigkeit eines einheitlich durch ein ganzes Gedicht durchgeführten

Maßes. Das ist gegenüber dem modernen Realisten Fontane, der sich an der englischen Ballade gebildet, die antike klassische Linie an Meyer, auf den Renaissancekunst entscheidend gewirkt. Und diese strenge Gesetzmäßigkeit des Metrums bindet die ungebärdigen Einzelheiten in seinem Stil im Sinne der Barockkunst immer wieder zur festen Einheit zusammen.

Wer erkennt, wie sehr in diesem Stil die Persönlichkeit Meyers Kunstform geworden ist? Ist doch ihr Wesenszug Bändigung glühender Leidenschaft unter das strenge Gebot einer als Notwendigkeit erkannten Kunstpflicht, wie sich der religiöse Mensch Meyer unter das strenge Gesetz der göttlichen Fügung gebeugt hat!

Josef Viktor Scheffel hat ein ganz anderes Verhältnis zur Geschichte als Meyer. Wird Meyer durch die seelische Notwendigkeit seines persönlichen Lebens dazu getrieben, so folgt Scheffel ganz einfach dem Zuge der Zeit. Ist für Meyer die geschichtliche Überlieferung Rohstoff, um sich selber darzustellen, so ist Scheffel von unbedingter Hochachtung erfüllt gegenüber den von andern ausgezeichneten Tatsachen der Vergangenheit und ist geneigt, in der Geschichtswissenschaft die — freilich oft lückenhafte — Geschichte zu sehen. Ist Meyer stets und überall der formende Künstler, so bewegt sich Scheffel auf der Linie zwischen dem Dichter der Geschichte und dem dichtenden Geschichtschreiber hin und her. In dem Vorwort zum „Eckehart“ hat er die Aufgabe des Dichters, wie er sie sah, gegenüber dem geschichtlichen Stoffe klipp und klar ausgesprochen. Er sei einst mit etlichen Freunden durch die römische Campagna gestrichen. Sie stießen dabei auf Reste eines alten Grabmals und darunter auf einen Haufen Mosaiksteine. Ein Gespräch erhob sich, was die Steinchen im Zusammenhange möchten dargestellt haben. Der eine, ein Archäolog, prüfte die Stücke auf die Farbe; ein zweiter, der Historiker, sprach gelehrt über die Grabmäler der Alten; ein dritter, der Künstler, hatte in der Ecke des Fußbodens Pferdefüße und Stücke eines Wagenrades erblickt und zeichnete ein stolzes Viergespann, von ionischer Ornamentik umgeben, in sein Skizzenbuch. An „der geschichtlichen Wiederbelebung der Vergangenheit“ — auf die es ihm vor allem ankommt — kann, erklärt Scheffel, nur dann mit Erfolg gearbeitet werden, „wenn einer schöpferisch wiederherstellenden Phantasie ihre Rechte nicht verkümmert werden, wenn der, der die alten Gebeine ausgräbt, sie zugleich auch mit dem Atemzug einer lebendigen Seele anhaucht, auf daß sie sich heben und kräftigen Schrittes als auferweckte Tote

einherwandeln“. Der wahre Geschichtschreiber ist ein Dichter, gewiß, aber auch der Dichter ist ein Geschichtschreiber. Es dreht sich bei Scheffel doch letzten Endes nur um die Ranke'sche Frage, wie es denn eigentlich gewesen sei. So stark ist er vom Geist positivistischer Wissenschaft durchdrungen. Es fällt ihm keinen Augenblick ein, daß die „Geschichtschreibung“ nicht etwas Objektiv-Exaktes ist, sondern die unaufhörliche Auseinandersetzung der Gegenwart mit der Vergangenheit und das Einst für uns nur Wert hat als Spiegel, worin sich das Jetzt beschaut.

So hängt für den wissenschaftlichen Realisten Scheffel Gelingen oder Mißlingen weniger von seiner persönlichen künstlerischen Kraft, als von dem „poetischen“ Werte, der sogenannten Dankbarkeit des Stoffes ab — eben weil er nicht sich, sondern objektive Kulturtatsachen auszulegen sucht. In diesem Sichunterordnen der Persönlichkeit unter den Stoff dürfte letzten Endes der Grund für das frühe Versagen seiner schöpferischen Kraft und den damit innigst zusammenhängenden Trübsinn liegen: wo, wie im „Trompeter von Säckingen“ und im „Eckehart“, der geschichtlich-ethnographische Stoff an sich ihn anregte, vermochte er zu schaffen. Ebenso sind seine berühmtesten Rneiplieder durch die Prähistorie und Zoologie befruchtet. Wo diese Stoffbefruchtung aber fehlte, versiegte seine Kraft. Von dem großen Wartburgroman, mit dem er lange Jahre sich trug, sind im wesentlichen nur die Gedichte der „Frau Abenteuer“ fertig geworden, zu denen die Anregung aus den Liedern des Minnesangs hervorging.

Bei all dieser Achtung vor der Wissenschaft war ihm aber doch ein echtes Künstlernaturrell eigen. Es zog ihn zur Anschauung, nicht zur Abstraktion. Daher meinte er, wie so mancher Dichter dieser realistischen Zeit, eine Zeitlang in seinem Bedürfnis nach dem Bildhaften zum Maler bestimmt zu sein. In Karlsruhe 1826 geboren, in wohlhabendem und geistig angeregtem Hause herangewachsen, verzichtete er zunächst auf die Kunst und studierte die Rechte in München, Heidelberg, Berlin und wieder Heidelberg. Zum Teil unmittelbar vor, zum Teil während seinem Studium erschienen Herweghs, Freiligraths und der andern politische Gedichte. Auf den Studenten Scheffel taten sie keine Wirkung. Ihm gingen die Trinklieder in Hafis' Diwan, von dem Friedrich Daumer 1846 eine freie Nachdichtung herausgab, und die Zechereien des mittelalterlichen Weinschwelg leichter zu Gemüte, und wenn er als Burschenschaftler schwärmte und, ein eifriger Corpsbruder, selber mehrmals burschen-

schafftliche Verbindungen gründen half, so war es nicht mehr die Burschenschaft um 1820 herum, wo man für deutsche Einheit und politische Freiheit auch zu sterben entschlossen war, sondern an die Stelle der Freiheit einer Volksgemeinschaft war die von Strömen Weins oder Gerstensafts umspülte studentische Ungebundenheit getreten. Dieser Gang zur frischfröhlichen Burschenherrlichkeit reichte bei Scheffel noch weit ins Philisterium hinein. Es war ihm am wohlsten, wo er eine trinkfeste Runde um sich versammelt sah. In Scherz, Gesang und Trunk spülte er die Sorgen hinunter. Denn, wie schon das römische Recht ihm „wie Alpdruck auf dem Herzen“ gelegen, so erfüllte ihn sein Beruf — er war von 1850—52 Rechtspraktikant in Säckingen und Bruchsal — mit wachsendem Mißbehagen. Schließlich riß er sich los und ging als Maler nach Italien. Und schrieb in Capri den „Trompeter von Säckingen“ und ließ den „Ekkehart“ folgen. Damit war über seinen Beruf entschieden. 1804 erschien „Frau Aventiure. Lieder aus Heinrich von Ofterdingens Zeit“, 1867 „Gaudeamus“, 1869 die schon 1860 entstandenen „Bergpsalmen“. Schon im „Ekkehart“ hatte er sich „auf den Hund gearbeitet“ und sich eine schwere Nervenerkrankung zugezogen. Sie verließ ihn fortan nicht mehr, steigerte sich zu Menschen scheu und Schwermut und hemmte die Arbeit. Unglück in der Ehe kam dazu. 1886 starb er.

Scheffel bedarf, um schaffen zu können, durchaus des geschichtlichen Rostums. Sogar in seiner ausgesprochensten lyrischen Dichtung, den „Bergpsalmen“, fehlt es nicht. Sie sollten eine Einlage des Wartburgromanes sein, wie der „Ekkehart“ und der „Trompeter von Säckingen“ derlei Gedichte enthalten. Liebesgram trieb ihn 1860 nach St. Wolfgang am Übersee, wohin der heilige Wolfgang, der Bischof von Regensburg, sich 972, wie Ekkehard nach dem Wildkirchli, aus dem Wirrwarr der Welt geflüchtet und wo er als Klausner ein paar Sommer gewohnt. Ihm, dem „frommen deutschen Mann“, legt Scheffel die freien Gesänge in den Mund, in denen sich Naturandacht mit Gottesanbetung vereinen, der Seele ihren Frieden zu bringen. Freilich, gerade hier, wo der geschichtlich gegebene Stoff sich auf die Andeutung der äußeren Situation, des dürftigen Rahmens beschränkt und das Gemüt des Dichters aus sich selber schöpfen muß, zeigt sich die seelische Armut am stärksten. Wo wir Naturinnigkeit erwarten, müssen wir uns mit äußerlicher Beschreibung der Naturvorgänge, wie des Sturmes und des Wechsels der Jahreszeiten

begnügen; statt innerlichster Gottesergriffenheit wird uns gewöhnliches Gottvertrauen aufgetischt, und die freien Versreihen entbehren völlig des Rhythmus, den metrische Künste nicht ersetzen. Was fangen wir mit altertümlichen Wörtern wie „kampflieh“, mit Neubildungen wie „entschmolzene Zeit“ an? So bleibt der Eindruck verstandesmäßiger Dürre und des Jungdeutschen Heinrich Laube trockenes Jagdbrevier liegt nicht weit ab.

Reicher an lyrischem Schmelz sind die Gedichte von „Frau Abenteuer“; denn der antiquarische Stoff war diesmal farbiger, vielgestaltiger, interessanter und meist schon künstlerisch gestaltet. So verhält sich diese Sammlung zu den „Bergpsalmen“ wie das bunte Gewand eines mittelalterlichen Weltmannes zu der braunen Einsiedlerkutte. Wie der „Eckehart“ antiquarische Epik, so ist „Frau Abenteuer“ antiquarische Lyrik. Das Vorwort ist mit gelehrten Tatsachen gefüllt, Anmerkungen vertiefen das „Verständnis“ der einzelnen Stücke. Es kam Scheffel darauf an, mit der Sammlung „einen einigermaßen echten altertümlichen Eindruck“ hervorzurufen. Es sollten „Kulturverhältnisse und individuelle Typen“ der Zeit des Minnefangs repräsentiert werden. So ist das ganze Unternehmen nur erklärbar aus der zeitgenössischen nationalen Begeisterung für das Mittelalter und eigentlich nur dem germanistisch Geschulten unmittelbar zugänglich; ein anderer strauchelt schon auf der ersten Stufe des Genußes, beim bloßen Verständnis. Wie soll er wissen, was Hjostieren, Forest, Schnarenzer, wer Rey ist? („Wartburg=Abschied“). Oder daß mit dem „tugendreichen Schreiber“ („Am Traunsee“ I) ein Gegner Heinrichs von Ofterdingen im Wartburgkrieg gemeint ist? Wer erstaunt nicht, wenn ihm gar in den deutschen Versen lateinische Strophen begegnen?

Freilich, nicht an allen Gedichten von „Frau Abenteuer“ hat die gelehrte Bildung gleichen Anteil. Es gibt unter ihnen bloße Umdichtungen aus dem Mittelhochdeutschen, sei es als ganze Gedichte, sei es als eingelegte Gedichtteile, wie im ersten Gedicht Wolframs von Eschenbach: „Im Stegreif“. Es gibt sodann literarhistorische Gedichte, die aus dem Charakter, der Stellung usw. einer literaturgeschichtlich bekannten Person heraus gebildet sind und Anspielungen auf ihr Schaffen enthalten, wie „Die Waldrast“ aus dem Munde von Walthers von der Vogelweibe Singerknaben Berlt dem Jungen gesprochen ist. Auch Stimmungsbilder, die irgendeine geschichtliche Person oder Situation auslegen, gehören hierher, wie der

dramatisch bewegte und farbige „Dörpertanzreigen“ zu Ehren Heinrichs von Ofterdingen. Endlich gibt es auch rein lyrische Stimmungsbilder allgemein menschlichen Inhalts, wie die Lieder der Fahrenden Leute oder die Gedichte „Am Traunsee“, wo die Anspielungen auf Walther, Reinmar, Wolfram und den „tugendreichen Schreiber“ am Schlusse nach der rein menschlichen Stimmungsschilderung als aufdringlich und zwecklos erscheinen.

An echtem lyrischem Gut ist die Sammlung arm. Scheffels Muse ist ein gelehrtes Frauenzimmer geworden, um deren Mund ein überlegener und wissender Zug liegt, die eine Brille trägt und, wenn sie singen will, erst alte Schmöcker aufblättern muß. Was sie singt, kann sehr interessant sein, ist aber meist wenig lebendig, trotz dem forcierten Naturburschentum, das in „Hei“ und „Heio“ und „Auf“ sich spreizt. Im Gegenteil: man hat das Gefühl, daß die schwermütigen Klänge, die da und dort angeschlagen werden, tiefer aus Scheffels Seele kommen.

In den „Gaudeamusgedichten“ tritt zu der kulturhistorischen Anregung noch die naturwissenschaftliche hinzu. Aus ihnen kann man ermessen, wie ungeheuer sich nach der Mitte des Jahrhunderts die naturwissenschaftlich-materialistische Stimmung ausbreitete. Zugleich aber auch, wie tief das geistige Niveau damals unter der studierenden Jugend — und nicht nur bei ihr! — gesunken war. Wie man in der Biedermeierzeit von harmloser und geistig gewürzter Geselligkeit sang, wie man in den Bierzigerjahren für politische Ideale sich berauschte, so mußten nun Entdeckungen und Theorien der Naturgeschichte die Vorstellungen liefern, die man aus dem öden Sumpf der Bierverhohheit als schimmernde Blasen aufsteigen ließ. Wenn der echte Humor eines Mörike, Keller, Reuter das materiell Kleine ins geistig Große erhebt, so geht Scheffels Bierulk umgekehrt vor: das materiell Große wird ins Alltägliche, Kleine zusammengepreßt und das Rhinoceros muß Menuett tanzen. So darf eine Erderuption dazu herhalten, die Revolution der Menschen zu parodieren („Der Granit“), so stirbt (im „Ichthiosaurus“) die ganze „Saurierei“, weil sie „zu tief in die Kreide“ gekommen ist, so wird der „Tazzelwurm“, dem das Feuerspeien einst Zeitvertreib war, als Wirtshausschild besungen. Und damit auch ja diesem höhern Blödsinn der Bierpoesie die verächtliche Gebärde des Materialisten gegen den Geist nicht fehle, so läßt im Guanolied der Dichter einen schwäbischen Repsbauer zum Schlusse sprechen:

Gott segn' euch, ihr trefflichen Vögel,
An der fernen Guanoküst' —
Trotz meinem Landsmann, dem Hegel,
Schafft ihr den gediegensten Mist!

Trinken — das ist das A und O aller Jugendfröhlichkeit bei Scheffel. Ins Trinken mündet eines seiner muntersten Gedichte, „Wohlauf, die Lust geht frisch und rein“, aus, ins Trinken das alte Hilbebrandslied, ins Trinken die Rodensteiner Sage.

Scheffel verdankt der Wissenschaft mit vom Besten in seinem dichterischen Schaffen. Aber sie hat auch durch die Masse ihres Stoffwissens auf seine Persönlichkeit gedrückt. Liest man seine Gaudeamuslieder, so ertappt man sich bei dem Gedanken, als ob er sich an ihr für die Herrschaft habe rächen wollen, die sie über ihn ausgeübt — er und seine Zeitgenossen, die doch auf ihre Wissenschaft so stolz waren! Was für ein Zeugnis aber wird der Kulturhöhe eines Geschlechtes ausgestellt, dessen geistige Führer an solchem Witz sich erbauten, als sie sich jugendlicher Freude hingaben! Man täusche sich nicht über den Kern dieser Lustigkeit: Scheffels Trinkwitz ist der Galgenhumor des Schopenhauerschen Pessimismus.

Ein Menschenalter später als Scheffel, ein halbes nach Meyer ist Carl Spitteler ins literarische Leben eingetreten. Ein Blick auf die Oberfläche könnte die Meinung erwecken, als ob er einem späteren Dichtergeschlecht angehörte. Dringt man aber in die Tiefe, so weist das Bild seiner Seele dieselben drei Grundzüge: Herrschaft des Intellekts, Pessimismus und Neigung zur Bildkunst um der „Anschauung“ willen. Ja, sie treten um so stärker bei ihm hervor, weil er ein Spätling ist.

Seine Entwicklung liegt bereits klar vor uns. 1845 in Liestal, dem Hauptort des Kantons Baselland, geboren, bezieht er 1863 die Universität erst als Jurist, dann als Theologe. Pfarrer ist er nie gewesen, sondern von 1871—1879 Hauslehrer in Rußland, dann Lehrer in Bern und Neuchâtel, darauf Journalist in Basel und Zürich, bis er 1892, unabhängig geworden, sich nach Luzern und in die ausschließlich dichterische Arbeit zurückziehen konnte. Ende 1924 starb er.

Wenn je bei einem Dichter, so gilt bei Spitteler Juvenals „facit indignatio versum“. Die Empörung gegen die geschaffene Welt treibt ihn zum Dichten, nicht die Liebe zu einer zu schaffenden. Wie bezeichnend, daß in dem Göttergewimmel des „Olympischen Frühlings“ es wohl eine Aphrodite und einen Eros, aber nicht so etwas

wie die christliche caritas gibt! Wie nicht minder aufschlußreich, daß im „Prometheus“ das Herz durch ein Hündlein dargestellt wird: stets sieht er in den Werten des Gemütes nur Sinnlichkeit, die ihm verächtlich ist. Mit einem hochgespannten Selbstbewußtsein tritt er ins Leben und einem herrischen Willen, der sich am Hindernis nur trotziger aufrichtet. Eigentlich fühlt er mehr Neigung und Begabung in sich zur Musik und zur Malerei. Aber wie die Berufsfrage ernstlich an ihn herantritt, glaubt er es auch bereits zu spät, sich die Technik des Musikers oder Malers noch aneignen zu können. So wird er Dichter. Schon der erste Schritt zur Dichtung ist eine entschiedene Willensgebärde: Überwindung eines Hemmnisses; das „Dennoch“ seines Herakles im „Olympischen Frühling“. Gespannte Willensenergie ist das Gesetz, das sein ganzes dichterisches Schaffen beherrscht. Die Naturalisten, die die Zeitdichtung bestimmten, als er auftrat, haben es ihm wahrlich nicht leicht gemacht. Aber sie haben nur seinen Willen gestählt und ihn in dem Glauben bestärkt, daß es, wie er in den „Lachenden Wahrheiten“ bekennt, beim Dichten mehr auf Fleiß und Energie, als auf Beschaulichkeit ankomme.

Eine entschiedene Willensgebärde ist auch seine Haltung gegenüber der Welt. Und diesmal eine abweisende. Von seinen Lehrern in Basel hat niemand so stark auf ihn gewirkt wie Jakob Burckhardt. Mit ihm trifft er in der unbedingt pessimistischen Beurteilung des Weltlaufes zusammen. Burckhardt, der Positivist, der aus seiner Abneigung gegen Gedankenkonstruktion nie ein Hehl gemacht, hat es in den „Weltgeschichtlichen Betrachtungen“ und anderswo öfter ausgesprochen, daß der Gang des Lebens nicht von einem Weltwillen sittlich geleitet sei: stets triumphiere die Macht über die Forderungen der Sittlichkeit. Wie man, so läßt ihn Spitteler selber einmal sagen, von der Idee Gottes sprechen könne in einer Welt, wo ein Tier das andere auffresse! Burckhardts Weltanschauung, gesteht Spitteler, deckte sich mit der Schopenhauers auf der ganzen Linie. Das gleiche läßt sich, was die Voraussetzungen, aber nicht die Folgen betrifft, von Spitteler sagen. „Denn seht,“ verkündet in „Prometheus und Epimetheus“ Proserpina, „verflucht von Unbeginn und völlig heillos ist die ganze Welt und was ihr immer auch mit ihr beginnt, so wird es bleiben eine Welt der Qual, darinnen einem jeglichen allein der Tod bereitet die Erlösung.“ Wo die Idealisten, zum übermenschlichen Denken sich erhebend, die sittliche Vernunft am Webstuhl des Lebens sitzen sehen, da läßt Spitteler die

Notwendigkeit die Welt regieren, blind und sinnlos, rein mechanisch, wie es dem Genossen einer mechanistisch-materialistischen Zeit zu= steht — genau wie Schopenhauers Wille die Räder des Weltmecha= nismus als rohe Kraft treibt. Aus einem Ehebruch Gottes mit der üppigen Physis (der Materie) ist nach dem „Prometheus“ die Welt entstanden, ihr Plan nach den „Extramundana“ das Werk eines Pflüchers, das Leben eine Krankheit, die Gott zwingt, stets den „ver= fluchten Zirkelgang“ zu gehen „Tag für Tag und Jahr um Jahr . . . schweren Gangs, gesenkten Haupts, die Stirn durchfurcht, das An= gesicht verzerrt“. Im „Olympischen Frühling“ hat sich diese Idee gehärtet zu der grauenhaften Vorstellung von Ananke. Wie darf man sich angesichts dieser sinnlosen Blindheit der Weltleitung wun= dern, daß auf Erden die rohe Macht und nicht die Weisheit herrscht? Im „Prometheus“ kommt Prometheus wenigstens nach Jahren der Verkennung und Verbannung noch zu Ansehen und zum geistigen Herrschertum. Im „Olympischen Frühling“ unterliegt Apollo dem Zeus unbedingte, und in der Zürcher Rede zu Beginn des Welt= krieges fällt das harte Wort: „Die ganze Weisheit der Weltgeschichte läßt sich in einen einzigen Satz zusammenfassen: jeder Staat raubt, soviel er kann.“ So wird aus dem Schopenhauerischen Pessimismus der Machtgedanke abgeleitet, an dem die Kultur im 19. Jahrhundert zugrunde gegangen ist. Wenn eines zeigt, daß Spittlers Dichten nicht Zukunftsmusik ist, so ist es diese Tatsache.

Aber nun bäumt sich, ob er auch die Welt nicht ändern kann, wenigstens für seine Persönlichkeit Spittlers Wille auf und seine Empörung macht Verse. Mit seinem Lehrer Burckhardt hat er die höchste Vorstellung vom Dichter. Er soll Seher und Prophet sein und den Menschen, wie Homer und Hesiod es taten, ihre Götter geben. „Als die Muse mich besuchte,“ schreibt der Jüngling in sein Notizbuch, „sagte ich ihr: die Erde ist nichts, und führte sie in den Himmel.“ Der kosmische Trübsinn zwingt Spittler, seine Gestalten jenseits der häßlichen und schlechten Wirklichkeit anzu= siedeln. Seine persönlichsten Dichtungen könnten alle den Titel seines zweiten Werkes, „Extramundana“, führen. Aber es bleibt beim Willen und bei der Gebärde. Wer als Moses den Sinai besteigt, muß neue Gesetzestafeln für das Volk in der Wüste herunterbringen. Spittler ist kein Moses; er brachte die alten Tafeln. Der Idealis= mus, den er sich so gerne zuschreibt, ist nicht ein kosmisch=sittlicher, wie bei den Idealisten von Leibniz bis Hegel, sondern ein mensch=

lich-psychologischer. Auch seine Götter seufzen unter dem sinnlosen Druck des blinden Weltmechanismus, an den die Materialisten des 19. Jahrhunderts glaubten.

Die Empörung macht wohl Verse, aber sie schafft keine Dichtungen. Diese schafft nur die Liebe (die auch im Zorne leben kann!). Und die Liebe fehlt Spitteler zum wahren Propheten. Es muß auch hier wieder gesagt werden: das Weltbild erscheint nur demjenigen in tiefste Nacht getaucht, der die Konstruktion ausschließlich aus der Materie und mit dem Verstande unternimmt. Nur der mephistophelischen Natur liegt die Welt wie ein alter Sauerteig unverdaulich im Magen, weil sie nur das Negative sieht, wo die Liebe voll Glauben an das Gute aufbaut. Intellekt aber ist der Grundzug von Spitteler's geistigem Wesen. Intellekt, der von außen an die Dinge herantritt, nicht Liebe, die schöpferisch in ihnen lebt, weil sie teil hat an der Urkraft des Lebens. Man mag sich Spitteler nahen, wo man will, stets interessiert er uns durch die Stellung und Behandlung der Probleme, stets flößt er uns Achtung ein durch seine Gescheitheit. Man kann z. B. seiner Behauptung des Machtgedankens in der Politik nichts entgegenhalten, aber eben doch nur dann, wenn man nur auf das Positive und Seiende, nicht auf das Sein-sollende und werdende sieht; wenn nur der Intellekt urteilt, aber nicht das Herz. Daher die Kälte, die all sein Schaffen ausstrahlt; sein Geist ist nur Licht, aber nicht Wärme. Man stelle einmal seine Schilderung der ersten Kindheit „Meine frühesten Erlebnisse“ neben die entsprechenden Teile des „Grünen Heinrich“! Hier gemütvoll und verstandesklare Aufdeckung der Wunder der Kinderseele, dort wissenschaftliche Analyse in Form von autobiographischer Erzählung, psychologische Konstruktion, deren intellektuelles Knochengerüste nur um so stärker herausspringt, je mehr der künstlerische Wille die Muskeln dehnt und spannt. So spricht er denn auch, in dem Aufsatz „Poesie und Geist“ (in den „Lachenden Wahrheiten“), dem Geiste, d. h. dem Intellekt durchaus das Wort: „Es ist richtig, daß Geist nicht Poesie ist, noch Poesie verbürgt, noch Poesie ersetzt. . . . Dagegen ist nicht minder wahr, daß die obersten größten Formen der Kunstpoesie Geist nicht bloß dulden, sondern strengstens erfordern. . . . Nur ein Geist ersten Ranges kann ein Dichter ersten Ranges sein.“ Auch die kleinen Formen, die liedmäßige Lyrik, ob sie auch theoretisch der Beihilfe von Geist und Gedanken nicht bedürfen, gelingen doch erfahrungsmäßig nur dem geistig Hochstehen-

den. „Es braucht einen Goethe oder Heine oder Uhland, um die einfache, beſcheidene Liedform ſicher zu beherrſchen.“ Das iſt ganz zweifellos richtig. Nur daß Spitteler eben — die Anführung von Heine zeigt es deutlich genug — unter Geiſt das Einzelne, den Intellekt, meint, wo Goethe oder Uhland aus dem Ganzen ihres Geiſtes, aus Gemüt, Phantaſie und Intellekt zuſammen ſchufen. Die ſelbſtverfaßten Erläuterungen zu den „Extramundana“ zeigen, wie ſehr Spitteler der Epiker unter der Leitung des Intellektes ſchafft: „Die koſmiſche Idee iſt die Wurzel, welche aus dunklem geheimnisvollem Boden ſich die verwandten Stoffe (Gedankenbilder) aneignet. Die Wurzel beginnt zu keimen, d. h. aus den Gedanken-Bildern wächst eine entſprechende Handlung („Fabel“) organiſch auf. Aber ſehr bald verläßt der Schößling den mütterlichen Boden, um in das frohe Gebiet der Sonne, d. h. in das Gebiet der (epiſchen) Poeſie einzutreten. Von der (epiſchen) Poeſie erhält der Mythos Farbe und Freundlichkeit.“ Wer hört hier nicht den reinen Rationaliſten ſprechen?

Was für den Epiker, gilt auch für den Dyrifer. Vier Bände Dyrifche und Dyrifch-epiſche Gedichte hat Spitteler veröffentlicht: Schmetterlinge 1889; Literariſche Gleichniſſe 1892; Balladen 1896 und Glockenlieder 1906.

Die intellektuelle Willensenergie bei ſeinem Dyrifchen Schaffen beweist ſchon ſeine Vorliebe für zykliſche Dichtung. Wo das einzelne Gedicht aus dem Antrieb der ſtarken Stimmungserregung entſteht, reiht beim Zyklus meiſt der wollende Gedanke Gedicht an Gedicht. Spitteler hat ſogar, wie er gerne in ſeinen Behauptungen ſich auf die Zehen ſtellt, einmal ausdrücklich erklärt, daß einer Sammlung von verſchiedenartigen Gedichten die künſtleriſche Einheit fehle: „Das Buch habe kein anderes Band als den Einband“ — als ob keine Einheit der Perſon darin ſein könnte! Dagegen erachte er die Zuſammenſtellung möglichſt gleichartiger Erzeugniſſe, alſo den Zyklus, für ein höheres Sammelprinzip, und die gleichartigen Gedicht- und Muſikſammlungen ſeien die beglückendſten, wie z. B. die Schillerſchen Balladen, die Schubertſchen Lieder, die Beethoveniſchen Sonaten. Wobei freilich dreierlei vermengt wird: erſtens die zykliſche Anfertigung von Kunſtwerken aus der Einheit eines gedanklichen Prinzips heraus; zweitens die nachträgliche Zuſammenſtellung von gleichartigen Gedichten zum Zyklus; drittens Stoff und Form: Schillerſ Balladen bilden keinen Zyklus, d. h. keine ſtoffliche Einheit.

Spitteler selber schafft Zyklen aus dem bewußten Kunstwillen von Stoff- und Formeinheiten heraus. Seine „Schmetterlinge“ stellen Motive aus dem Schmetterlingsleben dar, bald eigentlich, wie den Hochzeitsflug der Distelfalter, bald uneigentlich, wie im „Seidenspinner“ eine liebende Frau, bald läßt er Schmetterlinge symbolisch durch menschliches Erleben gaukeln, wie in „Anemosyne“. Seine geistvollen „Literarischen Gleichnisse“ sind aus der zornigen Atmosphäre des Hasses gegen die Zeitliteratur, im besondern den Naturalismus, gegen Kritik und Aliquewesen entstanden. Die Idee der Verkennung des Großen und Wertvollen, in den beiden Gedichten „Nur ein König“ und „Die traurige Geschichte vom goldenen Goldschmied“ besonders stark geprägt, schlingt sich thematisch durch die ganze Masse. Zyklisch sind auch die „Balladen“ und „Glockenlieder“.

Intellektuellen Ursprungs ist die reiche wissenschaftliche Stoffbefrachtung. In den „Schmetterlingen“, in denen der Dichter gelegentlich die einzelnen Tierchen mit dem lateinischen Fachnamen bezeichnet, ist es die Naturwissenschaft; in den „Literarischen Gleichnissen“ sind es Naturwissenschaft und Kulturgeschichte, in den „Balladen“ Kulturgeschichte und Sage, die den Stoff liefern. Vor allem die „Literarischen Gleichnisse“ zeigen eine staunenswerte Belesenheit, die an Heines Romanzero erinnert.

Nun kennt Spitteler den gedanklichen Ursprung seiner Dichtung selber. Er weiß aber auch, daß Kunst nicht Abstraktion bleiben darf; er weiß das um so mehr, als er ein Zeitgenosse des Naturalismus ist. So drängt auch er auf Anschauung. Er bezeichnet sich in dem Vortrag „Meine poetischen Lehrjahre“ geradezu als ausgesprochen optischen Dichter, dem keine Szene Befriedigung bringe, ehe sie so herausgearbeitet sei, daß ein Maler sie malen möchte, und er klagt, daß die Sprache „ein widernatürliches, kein anschauliches Mittel sei, um poetische Bildvorgänge zu erzählen“. Aber ist es denn wirklich Aufgabe des Dichters, mit dem Maler zu wetteifern in der Ausmalung äußerer Dinge, und muß, wenn ein Künstler sein Handwerkzeug schmächt, die Schuld am Handwerkzeug liegen? In Wahrheit faßt Spitteler, gleich den Naturalisten, den Begriff Anschauung rein sinnlich, äußerlich optisch, und vergißt, daß die echte dichterische Anschauung nicht durch wissenschaftlich genaueste und ausführlichste Außenbeschreibung erzeugt wird, sondern nur durch die Auswahl der wesentlichen Züge einerseits und anderseits die

Stärke des Gefühlserlebnisses, das die Bilder umströmt. Er hätte sonst nicht in den „Schmetterlingen“ „Augenlyrik“ zu geben versucht und mit dem Maler gewetteifert in Beschreibungen wie der folgenden Stelle aus „Pfauenauge“:

Blutbuchen liegen überm Gartensims.
Matt schläft die Luft, das Bächlein schlendert kraftlos.

Die Wetterwand mit silberweißem Saum
Halbiert den blauen Glanz des reinen Himmels.

Da flattert durch die blut'gen Buchenkronen
Ein brandig Blatt.

Dort hängt es an der Mauer,
Schwebend im Sonnenfeld. Sein Tintenschatten
Tuscht auf den Marmorgrund ein künstlich Dreieck.

Das wächst und schwindet; ändert seine Winkel;
Verfürt die Schenkel; dreht sich um die Achse;
Nun schwillt's zum Kreis, nun schlüpft's zum feinen Stäbchen.

Das ist alles sehr genau gesehen und virtuos beschrieben; aber die Reproduktion des Bildes im Bewußtsein des Genießenden erzeugt nicht Gemütsbewegung, sondern nur die Befriedigung eines intellektuellen Interesses, das bald ermüdet, weil es merkt, daß es doch nur an der Peripherie des Gegenstandes hangen bleibt.

Den Eindruck äußerer Virtuosität macht auch die Versbehandlung. Der Dichter selber hat als einen Nebenzweck bei seinen Balladen (die dem „Olympischen Frühling“ vorausgehen) angegeben: das Versmaß für ein künftiges Epos zu finden. In der Tat muten viele Stücke wie metrische Experimente an. Aber auch bei den andern Gedichten hat man nur selten den Eindruck des innern Erlebniszwangs bei der Vers- und Strophenbildung, wohl aber das Gefühl der intellektuellen Überlegung bei der Wahl des Metrums. So folgt in „Distelfalter“ der Takt dem Wechsel der Vorstellungen (dumpfe Gewitterschwüle: Verse zu sechs Jamben; ausbrechender Sturm: Jamben und Daktylen und Anapäste gemischt in kurzen Versen usw.), so greift in den „Balladen“ Spitteler mit Bedacht pomphaft heroische Metren auf wie trochäische Achtfüßler oder jambische Siebenfüßler. Auch Spitteler's Verse singen nicht, sie sprechen nur, und manchmal deklamieren sie auch.

All das ist überlegte Kunst, hervorgebracht durch gesteigerten Schaffenswillen. Aber der Eindruck bleibt doch wesentlich in den Kreis des Intellekts gebannt. Man bekommt nie den Eindruck des Stiles

als eines innerlich Notwendigen und Organischen. Spitteler's Lyrik strahlt Licht und Farben für die Augen aus, aber sie durchrieselt nicht mit Gefühlschauern das Gemüt. Keine Frage, er ist eine der interessantesten Persönlichkeiten unserer Zeit. Man staunt stets aufs neue vor seinem Geist, seiner Weltkenntnis, Beobachtungsschärfe und Kunst, aber man wird nicht warm. Es ist zuviel Alexandrinertum in seinen Versen: das Wissen um die Dichtung ist bei ihm zu einem wissenschaftserfüllten Dichten geworden.

Elftes Kapitel

Klaus Groth und die mundartliche Lyrik

Das Urteil über den Wert von Mundartgedichten ist schwieriger als das über schriftdeutsche Lyrik, denn die Gefahr der Trübung durch unkünstlerische Nebengefühle ist stärker. Steht der Beurteiler der Mundart fern, so büßt das Gedicht für ihn die unmittelbare Wirkungskraft ein; er muß die Wörter und Bedeutungen erst mühsam zusammensuchen, in seine Sprache übersetzen, und das heißt in der Lyrik soviel als ein natürliches Spinngewebe durch ein künstlich aus Zwirnfäden geknüpfters ersetzen. Ist aber die Mundart des Liedes des Beurteilers Muttersprache, so wird sein künstlerisches Urteil erst recht abgelenkt durch Jugenderinnerungen und Heimatgefühle, und dies um so mehr, je weiter ihn sein Bildungsweg von den Fluren der Kindheit und Natur entfernt hat. Sein persönliches Lebensgefühl durchpulst das Werk mit einem Herzschlage, der von vornherein nicht, oder nicht so stark darin pocht, und er hört lyrische Offenbarungen darin, die in Wirklichkeit aus den Gründen seines eigenen Gemüts aufsteigen. Sogar ein so scharfer und strenger Kritiker wie Hebbel ist dem stofflichen Zauber der Heimatsprache erlegen, als er 1862 an Klaus Groth schrieb: „Der alte Ahland ist tot; nun kann Ihnen die Krone des Liedes niemand mehr streitig machen —“, denn er hätte sich doch erinnern sollen, daß Mörike damals noch lebte.

Wenn es die Aufgabe wahrer Kunst ist, Lebensgefühl d. h. Idee und Stoff durch die Erhebung ins rein Geistige, d. h. durch die Form, zu objektivieren, so besteht die Mundartdichtung im allgemeinen vor dieser Forderung wohl kaum. Denn die Geistigkeit der Form wird bei ihr durch den Erdenrest des Stoffes stets aufs neue ge-

trübt. Es ist kein Zufall, daß der Lokalruhm von Mundartdichtern bei ihren engeren Volksgenossen gern die Berühmtheit eines Goethe oder Schiller übertrifft, und daß von ihnen mit einer Wärme gesprochen wird, wie nicht von den Größten. Was die Landsleute an ihnen lieben, ist aber nicht vor allem die Kunst, sondern ihr eigenes Leben. Nicht die Losgelöstheit von der irdisch-heimischen Atmosphäre, sondern gerade der Duft von Scholle, Stall, Küche, Stube und Kinderzimmer. Nicht den Krimskrams des Alltags überwinden wollen sie, sondern finden: den bequemen Schlafrock, die zurechtgetretenen Pantoffeln, den gewohnten Sitz am Ofen, sich selber, wie sie sind und sich mühen und plagen, sich ergehen und räkeln, geboren werden, heiraten und sterben. Alles, was den Inhalt ihres Lebens ausmacht und was ihnen darum so unendlich wichtig ist — und worauf der Blick der reinen, großen Kunst nicht oder nur im Vorbeifluge weilt.

So seltsam es klingen mag angesichts einer Dichtung, die ihre Besonderheit in ihrer sprachlichen Eigengestalt sucht: der Stoff ist der Mundart meist wichtiger als die Form. Denn auch die Sprache an sich ist hier fast immer Stoff, gewachsenes Leben, das sich selber ausdrückt, nicht durch den geistigen Gehalt einer Persönlichkeit umgebildet Gestalt gewonnen hat. Wenn der Ruhm des echten Künstlers darin besteht, daß er die andern mit seinem eigenen Herzen zu fühlen, in seiner eigenen Sprache zu sprechen zwingt, so besteht der Ruhm des Mundartdichters darin, daß in ihm Volksgefühl lebt und die andern durch des Dichters Mund reden. Er sammelt alte Ausdrücke, wie ein Naturfreund seltene Käfer, und bewahrt sie im Gedichte hinter Glas und Rahmen auf. Und zu der Sprache gesellen sich die Schätze der Volkskultur im allgemeinen, Tracht, Sitte, Brauch, und endlich die Landschaft. Je volksmäßiger in Sprachgut, Sprachfügung, Kultur und Landschaft die Dichtung anmutet, desto größer ihr Wert. Je tiefer der Dichter sich im Volke verliert, um so größer seine Beliebtheit.

Und das aber ist doch wohl Stoff, nicht Form. Schon der Eifer, mit dem die Wissenschaft aus der Mundartdichtung ihre Scheunen füllt, beweist es. Dem gesteigerten Stoffbedürfnis des Realismus verdankt auch die Mundartdichtung ihren Aufschwung. Die Art, wie Goethe von Hebel spricht, zeigt, wie sehr er die Einzigartigkeit dieser Erscheinung empfindet. Die leutselige Liebe, mit der sich romantische Dichtung und Wissenschaft zum Volke niederneigte, ermutigte auch die Mundartdichtung. Man erlebte es: nicht nur in

Sage, Märchen und Volkslied, auch in der Sprache des Volkes lagen Schätze verborgen, die nur der Hebung harreten. Erst vereinzelt, dann immer häufiger wagten sich, vor allem im Süden, Mundartdichter hervor: so in Nürnberg Johann Konrad Gröbel (1736 bis 1809), dessen Gedichte Goethe neben den Hebelischen der Erwähnung wert fand; in Zürich Johann Martin Usteri (1763—1827); in Straßburg die drei Stöber, der Vater Ehrenfried (1779—1835), und seine beiden Söhne August (1808—1884) und Adolf (1810 bis 1892); in Wien Ignaz Franz Castelli (1781—1862), mit seinen „Gedichten in niederösterreichischer Mundart“ (1828), Johann Gabriel Seidl (1804—1875; „Flieserln, öst’reichische G’stanzeln, G’sangeln und G’sichteln“, 1828—1837) und Anton von Klesheim (1816—1884 mit seinen „Schwarzblat’l aus’n Weanerwald“ 1849); in Ried (Oberösterreich) Franz Stelzhamer (1802—1874; Lieder in obderennßscher Mundart 1837 u. a.); in Breslau Karl von Holtei (1798—1880; „Schlesische Gedichte“ 1830); in München Franz von Kobell (1803—1882), der Gedichte in oberbairischer (1839) und in pfälzischer Mundart (1843) herausgab, und Karl Stieler (1842—1885) mit seinen Sammlungen „Bergbleameln“ (1865), „Weil’s mi freut“ (1876), „Habt’s a Schneid“ (1877); in Mecklenburg Fritz Reuter (1810—1874) mit seinen Schwänken „Läuschen un Rimels“ (1853). So wetteiferte Stamm gegen Stamm, Provinz gegen Provinz in einem Sängerkrieg mundartlicher Dichtung, und schließlich war — und ist — kein Kirchturm so klein und verborgen, daß nicht von seiner Spitze ein Volksdichter seine Stimme in das allgemeine Konzert erschallen ließe.

Geschichtspsychologisch scheint dieses gewaltige Wachstum der Mundartdichtung allem zu widersprechen, was die Kulturrichtung des 19. Jahrhunderts ausmacht: sie schien Zersplitterung zu bedeuten, wo der Zug der politischen Entwicklung auf Vereinigung der deutschen Stämme ausging; eigenbrötlerischen Individualismus, wo der beschleunigte und erleichterte Verkehr auszugleichen strebte; Bevorzugung des Landlebens, wo die Bevölkerung in Massen in die rasch wachsenden Großstädte strömte. Zum Teil war und ist die gesteigerte Pflege der Mundartdichtung in der Tat eine Reaktion auf die Richtung der Zeit nach Einheit, Ausgleichung und Großstadt: eine unendlich reiche und vielgestaltige Volkskultur bestrahlt die Welt noch einmal mit dem schönsten Abendrot, ehe sie im Fabrikrauch und Großstadtdunst der industrialisierten Gegenwart unter-

geht. Wenn der Naturalismus dann die Mundart sogar ins Kunstdrama einführt, so spricht und singt in ihr nicht mehr das Volk sein Innerstes aus, sondern die Mundart ist wesentlich Vehikel ästhetischer Theorien. Arno Holz hat die Kulturströmung am Schlusse des Jahrhunderts richtiger erfaßt, wenn er bekannte:

Denn nicht am Walbrand bin ich aufgewachsen,
Und kein Naturkind gab mir das Geleit.

Schon lange vor ihm hatten große Dichter der Zeit, die sich, wie gebührend, der Schriftsprache bedienten, der üppig wuchernden Mundartdichtung ihren Grenzrain abgesteckt. Hebbel, in einer Besprechung von Gedichten in der Mundart seiner Heimat Dithmarschen betonte 1859 gegenüber Klaus Groth und seinen Briefen über Hochdeutsch und Plattdeutsch, man dürfe nicht daraus, daß alles plattdeutsch gesagt werden könne, den Schluß ziehen, daß alles plattdeutsch gesagt werden dürfe. Das würde zur unheilvollen Zersplitterung führen und die Folge haben, „daß der Nationalgeist, der bis jetzt doch wenigstens in der Literatur ganz und ungebrochen wirkte, auch hier dem entkräftenden Dualismus verfielen, der vielleicht dereinst in der Weltgeschichte den Namen des deutschen Fluches tragen wird. Man soll plattdeutsch sagen, was sich nur plattdeutsch sagen läßt; wenn wir weiter gehen, so kommen wir am Ende wieder zur plattdeutschen Bibel zurück . . . den Kreis aber steckt das Herz ab, denn das Gemütsleben . . . ist so untrennbar an die Muttersprache gebunden, wie das Blut an die Ader, weshalb sich Klaus Groth und Fritz Reuter, oder „Reinke de Voß“ trotz Goethe, nicht ins Hochdeutsche übertragen lassen, aber ebensowenig auch Ludwig Uhland und Eduard Mörike ins Plattdeutsche“.

So konnte freilich nur ein Dichter des deutschen Nordens sprechen, der vor allem die tiefe Kluft zwischen der hochdeutschen Schriftsprache und der niederdeutschen Volkssprache seiner Heimat empfindet und schmerzlich sich bewußt ist, wie unendlich weit er in der Sprache seiner Werke von Volk und Natur entfernt ist. Nur so kann er die Kühnheit haben, einem Groth und Reuter einen Uhland und Mörike gegenüberzustellen, als ob diese in der schwäbischen Mundart und nicht in der gemeindeutschen Schriftsprache gedichtet hätten! Der Graben zwischen Mundart und Schriftsprache scheint ihm im Süden kleiner, im Norden weit größer zu sein, obgleich dies nur sehr bedingt zutrifft und für die Alpengegenden gar nicht stimmt.

Nach seiner Art erweitert er einen persönlichen Mangel zu einem allgemeinen; denn die Gedichte der Droste hätten ihm zeigen können, daß auch der aus niederdeutschem Sprachgebiet stammende Dichter sehr wohl Töne des Herzens in der hochdeutschen Schriftsprache darstellen kann, wenn in dieser nur das Blut der Volkssprache fließt.

Darum hat das Urteil Gottfried Kellers um so größeres Gewicht. So sehr er Reuter als eine reiche Individualität liebte und rühmte, er habe alles „aus erster Hand der Natur“, so erklärte er doch Emil Kuh, noch nie eine Seite von Reuter gelesen zu haben, „die man nicht ohne allen Verlust sofort und ohne Schwierigkeit hochdeutsch wiedergeben könnte“. Gegenüber Storm äußerte er sich noch schärfer über Reuter, Groth, Hebel und die „bajuvarischen Quabblers und Nasenkünstler“: es scheine ihm etwas Barbarisches darin zu liegen, „wenn in einer Nation alle Augenblicke die allgemeine Hochsprache im Stiche gelassen und nach allen Seiten abgesprungen wird, so daß das Gesamtvolk immer bald dies, bald jenes nicht verstehen kann und in seinem Bildungssinn beirrt wird“. Ja, einmal spricht er sogar von der „albernen Titti-Tatti-Sprache“ der Volksschriftstellerei. Er durfte und mußte so sprechen, gerade weil er das Beste der Volkssprache, ihren Ausdrucksreichtum und ihre aus den Tiefen der Natur schöpfende Bildungskraft, in seiner Schriftsprache lebendig wirken ließ, und die Vorzüge der Schriftsprache: Allgemeinverständlichkeit, Klarheit und Tiefe des Denkens und stark bewegten Gefühlsrhythmus, damit verband.

Denn hier mündet nun die Mundartdichtung in die allgemeine Kulturströmung der Zeit ein: ihre Neigung gehört mehr der gemächlichen Breite des volkhaften Gemeinlebens, als der energischen Tiefe der großen Einzelpersönlichkeit. Sie ist im guten und schlimmen Sinne demokratisch, wie aller ausgesprochene Realismus. Nicht literarisches Hochgebirge mit schwindelnden Abgründen und himmelanstrebenden Gipfeln und der leuchtenden Herrlichkeit ewiger Firne, sondern welliges Hügel land mit lauschigem Schattenwald und sprudelndem Quell und Strohdach und Hühnergegader. Das Trauliche und Gemütliche, das Witzige und Schalkhafte, das Gefühlvolle und Rührselige, das Muntere und Leichterzige, das Kleine und Winzige gehört ihr recht zu eigen; das Pathetische und Tragische, das Große und Heldenhafte, das Schwere und Düstere sagt ihr nicht zu; denn die Mundart bringt zu viel Alltagsatmosphäre in das Gedicht hinein. Aufwühlende Probleme gibt es hier nicht; kein Aus-

greifen in die Weiten des Geistes; nur Sorgen und Kämpfe um das Glück des Hauses. Und wie die Massen des Volkes in ihrem Gefühl- und Gedankenleben sich allerorten gleichen und die einzelnen nur wenig daraus hervorragen, so zeigen auch die mundartlichen Dichter durchgängige Verwandtschaft. Der eine mag mehr nach der Seite des Rührenden, der andere mehr nach der des Schalkhaften neigen, der eine mehr eigentümlich, der andere mehr konventionell sein: es sind nur Spielarten, nicht Wesensunterschiede, was sie von einander unterscheidet. So konnte mit einem gewissen Recht der Zürcher August Corrodi (1826—1885) Robert Burns' Volkslieder in seine heimische Mundart übersetzen (1870) und behaupten, nur in dieser werde „der schottische Dichter wieder genießbar“.

Nur Klaus Groth (1819—1899) ragt in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts durch den Ernst seines literarischen Willens, durch Reinheit und Tiefe des Gefühls in die Höhe künstlerisch durchgebildeter Lyrik hinein. Denn in ihm kämpft weniger eine einzelne Mundart, als vielmehr eine ganze Sprache für ihr literarisches Daseinsrecht: er ist nicht sowohl dithmarsischer Mundartdichter, als niederdeutscher Dichter schlechthin. Die Liebe zum heimischen Volkstum und die schmerzliche Entrüstung über die Aschenbrödelstellung des Niederdeutschen in der Geschichte der neueren Dichtung machte ihn zum Dichter. In dem Vorwort zur vierten Auflage des „Quickborn“ stellt er mit gerechtem Selbstbewußtsein das Plattdeutsche, bei dem man „zunächst nicht an die Sprache des platten Landes, sondern an die des niederen Volkes“ denke, dem Hochdeutschen gegenüber. Es ist keine Mundart, sondern „eine selbständige Sprache, die ebenbürtige, ja ältere Schwester des Hochdeutschen“. Freilich, die Unterscheidung ist mehr eine wissenschaftliche als eine tatsächliche; denn da das Plattdeutsche nicht, wie das Hochdeutsche eine Schriftsprache geschaffen hat, so ist auch Groth genötigt, sich einer einzelnen Mundart, der dithmarsischen, zu bedienen.

Klaus Groth erzählt selber in seinen von Eugen Wolff herausgegebenen Lebenserinnerungen (1891), wie tief er seine Wurzeln ins heimische Volksleben getrieben. Er habe das Hochdeutsche erst später als Schulsprache kunstmäßig erlernt. In seiner Heimat, dem Landstädtchen Heide, sprach hoch und niedrig nur Plattdeutsch. Wesentlich aber für Groth war, daß er es schon früh mit dem Bewußtsein seines Wertes und seiner Sonderart sprach. Der Vater, ein Müller, liebte das Plattdeutsche und war stolz auf die Landes-

sprache. Er sprach sie besonders schön und drang auch bei den Kindern auf eine deutliche Aussprache. Der Verkehr mit Nachbarkindern, die aus anderen niederdeutschen Gegenden stammten, schärfte den Sinn für die heimische Mundart. Aber diese so hochgehaltene und geliebte Mundart hatte keine Lieder. Wohl wurde damals noch im Volke überall gesungen: „Damals sangen die Kinder auf dem Schulweg, der Pflugtreiber auf dem Pferd, das Milchmädchen unter der Kuh, die Köchin am Herd. Es kam keine Gesellschaft zusammen, wo nicht zeitweilig gesungen wurde.“ Nach dem Vorbilde eines Müllers legte der Knabe sich früh eine Sammlung dieser Lieder an. Doch es waren hochdeutsche Lieder. Plattdeutsche gab es nur noch in Bruchstücken, die wie Klagen über eine verlorene Herrlichkeit und Mahnung zu ihrer Wiedererweckung wirken mochten. Den entscheidenden Anstoß gab Hebel's „Wiese“, die er „mit einem Rausch von Entzücken“ verschlang, wie ihn ihm noch kein dichterisches Kunstwerk verschafft hatte. „Das war Fleisch von meinem Fleisch, das war Duft, wie Blumen duften aus einer höheren Welt, das war Verklärung des Wirklichen, Greifbaren, Sichtbaren durch die Macht der Dichtung. Damit war mein Loos beschlossen.“

Damals war er etwa dreiundzwanzig Jahre alt. Er war beim Kirchspielvogt in Heide Schreiber gewesen, hatte dann in Tondern das Seminar besucht und war in seiner Vaterstadt von 1839—1847 Volksschullehrer. In dieser Zeit wuchs in ihm das Bewußtsein seiner dichterischen Aufgabe und drängte zur Entscheidung. Die seelische Krise — Lehrer oder Dichter? — löste eine schwere Erkrankung aus. Er gab sein Amt auf und lebte bei einem Freunde etwa fünf Jahre lang auf der Insel Fehmarn. Hier in der notwendigen Distanz von der Heimat schuf er seine berühmte Gedichtsammlung „Quickborn“, die 1852 erschien. In den folgenden Jahren lebte er in Kiel, Bonn, Leipzig und Dresden, um sich dann endgültig in Kiel niederzulassen, wo er 1899 gestorben ist.

Die Sehnsucht ist für Klaus Groth der Quell der Dichtung, wie für jeden Dichter. Aber was für ein Unterschied nun zwischen dem Romantiker, wie Hölderlin, Novalis und Eichendorff, und einem Realisten wie Groth! Der Romantiker sehnt sich aus der Enge seiner menschlich-gesellschaftlichen Wirklichkeit hinaus in die Unendlichkeit der Ideen, die seine träumende Seele geschaffen; Groth ist beglückt, wenn er seine Gedanken aus der Weite der Welt in den traulichen Bezirk gelebter Heimatwirklichkeit zurückflüchten kann. Wohl läßt

das Prisma der Jugenderinnerung ihre Konturen irisfarben aufschimmern, aber die Gestalten, die diese kleine Welt erfüllen, sind doch Tatsächlichkeit, leben oder haben gelebt. Wie ihm die Liebe zum heimischen Platt den Weg in die Dichtung bahnte, wie er in seinen „Briefen über Hochdeutsch und Plattdeutsch“ (1858) den literarischen Wert der Mundart entschieden überschätzte, so schloß er als Schaffender die Unendlichkeit der Welt in den Miniaturspiegel seines Heimatlebens ein. Sein ergreifendstes Gedicht, das ins Beste der deutschen Lyrik eingereiht werden mag, wendet sich, in die gemeinsame Jugend zurückgreifend, an seinen Bruder Johann:

Ik wull, wi weern noch kleen, Jehann,
Do weer de Welt so grot!
Wi seten op den Steen, Jehann,
Weest noch? bi Aawers Got.
An Heben seil de stille Maan,
Wi seggen, wa he leep,
Und snaken, wa de Himmel hoch
Und wa de Got wul deep.

Weest noch, wa still dat weer, Jehann?
Dar röhr keen Blatt an Bom.
So is dat nu ni mehr, Jehann,
As höchstens noch in Drom.
Oh ne, wenn do de Schepper sung,
Alleen int wite Feld:
Ni wahr, Jehann? dat weer en Son!
De eenzige op de Welt.

Mitünner inne Schummerntid
Denn ward mi so to Moth.
Denn löppt mi't langs den Rügg so hitt,
As domals bi den Got.
Denn dreih ik mi so hasti um,
As weer ik nich alleen:
Doch allens, wat ik finn, Jehann,
Dat is — ik sta un ween.

So weit der Blick von der väterlichen Mühle reicht, so groß ist seine Welt. Und diese Welt gefällt ihm durchaus, und seine Liebe findet kaum einen Flecken daran. In gemütvollen und bewegten Bildern läßt er das Volksleben erstehen. Der Orgeldreher singt von seinem abenteuerlichen Leben („Orgeldreier“). Der hausierende Jude bietet seinen Kram aus und wird von den Kindern umdrängt („Raneel-jud“). Die Krabbenfrau zieht frühmorgens durch die noch stillen Straßen und ruft ihre Ware aus („De Krautfru“). Die alte Harfen-

spielerin singt, wie sie einst jung und schön war, Rosen auf den Wangen und Locken am Halse hatte („De ole Harfenistin“). Am Sonntag ziehen die Handwerker etwa nach einem nahen Dorfe zum Fischzug und heben, nach mancherlei Abenteuern und Ungemach, statt eines schweren Störs einen toten Hund aus dem Wasser („De Fischtog na Fiel“). Auf der Straße spielen die Kinder oder die Mutter singt ihnen Lieder („Baer de Gaern“). Zum Fenster der Mühle schaut der Müller hinaus („De Mael“). In Sagen und Märchen ragen dämmernde Vorzeit und dunkler Spuk in die helle Gegenwart herein („Wat siĳ dat Volk vertelt“). So klein der Fleck Erde ist: ein vielgestaltiger Reichtum glücklich beobachteten, scharf erfaßten, gemütvoll ergriffenen Volkslebens stellt sich auf ihm dar. Eine heitere Unverwüstlichkeit des Lebens, die ob auch die dunklen Töne nicht fehlen, als Ganzes doch Kraftgefühl und Zuversicht erweckt, wie sie aus dem unerschütterlichen Vertrauen des Dichters zu seinem Heimatboden hervorgegangen ist. Die Leichtlebigkeit des Volkes lacht darin, das aus Not und Sorgen und über Sehnsucht und Gram sich immer wieder zurechtfindet und meist das Grübeln flieht. Es ist eine ganz andere Welt und Stimmungsatmosphäre als bei Groths Landsmann Theodor Storm: helle Gegenwart und starkes Lebensgefühl gegenüber dem sinnenden Versunkensein ins Vergangene und wehlicher Lebensunsicherheit.

Wenn das Liebeserlebnis bei Storm im Mittelpunkt seiner Lyrik steht, so reiht es sich bei Groth an seinem Ort in die Gesamtheit des Volkslebens ein. Man findet unter den verschiedenen Abteilungen seines „Quickborn“ keine, die mit „Liebe“ überschrieben ist. Das Volk faßt die Liebe einfach und praktisch auf: als Eingang zu Ehe und Familie, als Vorbedingung zu den Freuden des Alltags und dem tüchtigen Wirken im Berufe. Die Liebe ist nicht Zweck, sondern Mittel zum Zweck. So schmerzvoll im Volkslied auch die Klage ob der Untreue erklingt, so ergreifend die Sehnsucht sich härmte, so unverhüllt die Sinnlichkeit sich gibt, es kennt kein schwelgendes Ausmalen der Gefühle, sei es in Verzicht oder Genuß, und es begnügt sich mit dem schlichten Ausdruck des Erlebnisses. So auch Klaus Groth. Sein Liebeserleben und dessen Ausdruck ist so einfach, gesund und normal, wie die Ruhmagd und der Müllersknecht nur immer fühlen und ihre Gefühle aussprechen: er stellt die Situation dar und deutet mit fargem Wort das Gefühl an. Wie rasch vollzieht sich etwa das Abschiednehmen in „Als ik weggung“:

Du brochst mi bet den Barg tohöch,
 De Sünn de sack hendal:
 Do säst du sachen, dat war Sid,
 Und wennst di mit einmal.

Do stunn ik dar un seeg opt Holt
 Grön inne Abendsünn,
 Denn seeg ik langs den schmallen Weg,
 Dar gungst du ruhi hin.

Do weerst du weg, doch weer de Thorn
 Noch smuck un blank to sehn;
 Ik gung de anner Sid hendal:
 Dar weer ik ganz alleen. —

Näs heff ik öfter Afshed nam',
 Gott weet, wa mennimal!
 Min Hart dat is dar haben blebn,
 Süht vun den Barg hendal.

Auch die Natur ist ganz in den Kreis des Volksempfindens einbezogen. Sie hat keine Bedeutung an und für sich, etwa pantheistisch als Offenbarung des Göttlichen, sie bleibt durchaus der Schauplatz, auf dem sich das tätige Menschenleben abspielt. Wir werden uns flüchtig ihrer bewußt, wenn der Bauer mit seinem Pflug aufs Feld fährt oder der Fischer sein Garn ins Wasser senkt. Das Tierleben wird besser beobachtet und lieber dargestellt als das Pflanzenleben, denn das Tier steht dem Menschen aus dem Volke, im besondern dem Bauern, näher, ist ein Teil seines Daseins und oft sein täglicher Umgang. Und es kommt dem Gefühlleben des Menschen mehr entgegen als die stille und seltsame Pflanze, deren rätselhafte Seele zu deuten den Gebildeten reizt. So reiht Groth an seine Genreszenen aus dem Volksleben muntere Bilder aus der Tierwelt an, so vom „Matten Has“ (Martin Hase), der vom Fuchs zu einem Tänzerchen aufgefordert und dann totgebissen wird. Oder die köstliche Schilderung der Enten („Anten int Water“), die in Teich und Morast ihr Futter suchen. Wo die Natur als Ganzes mit den Himmelsvorgängen und dem Wechsel der Zeiten sich einstellt, muß sie es sich gefallen lassen, dem Vorstellungskreis des bürgerlich-bäuerlichen Alltagslebens einverleibt zu werden. In der Schilderung eines Hagelwetters, das ein alter Torfstecher mit seinem Enkel erlebt, wird die Aussicht in die durch Regen- und Hagelstrich verdüsterte Landschaft mit dem Blick durch ein Ruchensieb aus Pferdehaar verglichen („Dat Gewitter“). Ein andermal vergleicht derselbe Bauer das Rauschen

222 VI. Buch. Im Zeichen des Realismus. XI. Kapitel. Klaus Groth und Rollen des Gewitters dem Orgelspiel in der Kirche. Gott ist der Organist, der auf der Empore spielt:

Wi kamt wul of mal na de hogen Stöhl
Un seht de Organist, de dar nu spelt.

So gelingt Groth manchmal eine ungemein innige und einfache Darstellung von Naturstimmungen, so in „Abendfrieden“:

De Welt is rein so sachen,
As leeg se deep in Drom,
Man hört ni ween noch lachen,
Se's lisen as en Bom.
Se snackt man mant de Blaeder,
As snack en Kind in Slap,
Dat sünd de Wegenleder
Baer Röh un stille Schap.
Nu liggt dat Dörp in Dunkeln
Un Newel hangt derbaer,
Man hört man eben munkeln,
As keem't von Minschen her.
Man hört dat Beh int Grasen,
Un allens is in Fred,
Sogar en schüchtern Hasen
Sleep mi baer de Föt.
Das wul de Himmelsfreden
Ahn Larm un Strit un Spott,
Dat is en Tid tum Beden —
Hör mi, du frame Gott!

Das ist in seiner tiefen Schlichtheit nicht weniger groß als Claudius' Abendlied „Der Mond ist aufgegangen“. Aber freilich auch nicht größer, und man mag gerade angesichts solcher Vergleichen die Einengung des literarischen Horizonts durch die Dialektlyrik stets aufs neue beklagen. Es ist kein Beweis für ihre Berechtigung, daß bei der Übersetzung ins Hochdeutsche den Gedichten Groths ihr Duft abgestreift wird, denn dies Los bereitet die Übersetzung allen lyrischen Gedichten, bei denen naturgemäß die Einheit von Idee, Stoff und Form inniger ist als in jeder anderen Dichtart. Geschichtlich betrachtet war und ist freilich die Mundartlyrik eine Notwendigkeit. In der allgemeinen Verflachung und Verwüstung des Gemütslebens durch den wachsenden Materialismus konnte nur in abgelegenen Winkeln des Volkes die Mundart noch neuschöpferische Kräfte entbinden. In diesem Sinne gilt Groths Wort in seinem Gedicht „Min Moderspraak“:

— Dat ward verstan,
So sprickt dat Hart sik ut.

Siebentes Buch

Die Lyrik des Naturalismus

Erstes Kapitel

„Revolution der Literatur“

Das achte Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts ist der Wendepunkt der neueren deutschen Geschichte: äußerer Höhepunkt und Beginn des inneren Abstiegs. Allen großen Hoffnungen, die geheim oder offen das geistige und politische Leben der Deutschen seit Jahrzehnten befruchtet, brachte es die Erfüllung. Das nachtdunkle Raben-
gebögel um den Kyffhäuser hatte sich verzogen; Friedrich Barbarossa war wieder erwacht und hatte sich an die Spitze der deutschen Stämme gestellt; das alte Reich war, stärker nach innen und außen, aufs neue erstanden.

Wo aber ein einzelner Mensch das Ziel jahrelangen Strebens erreicht hat, kommt die Ruhe der Sättigung über ihn, und er tut die Hand weg von dem Steine, den er rastlos den Berg hinan-
gewälzt. Denn er weiß, ein leiser Stoß, und der Stein rollt wieder zutal. So setzt er sich hin, breitet genießend seine Existenz aus und meißelt sich aus dem Zeugen seines Ringens, dem Stein, ein Denk-
mal seiner Größe. So auch ein Volk. Goethe wußte wohl, warum er seinen Faust aus der aussichtsreichen Hoffnung auf das Glück, das seine zivilisatorische Tätigkeit gründen würde, abbèrief, nicht aus dem Genuße des Glückes selber; denn er hätte einen Faust uns zeigen müssen, der sich selber untreu geworden.

Mit den Gründerjahren begann es. Zum erstenmal schmeckte man in weitesten Kreisen die entnervende Süßigkeit des Reichtums und der Macht. Carneval herrschte. Faust war zum Gott Plutos geworden, der Gold aus voller Kiste unter die Menge warf. Alles, was Geist und Kraft in sich fühlte, stellte sich den neuen Göttern zur Verfügung: der Technik, der Industrie, dem Verkehr, dem Handel. Ein atemloser Wettstreit von Millionen Köpfen und Händen begann. Man preßte sich das Blut aus dem Herzen, um Gold daraus zu

prägen. Marktverzehrende Gier hegte zur Ausbeutung der letzten Möglichkeiten. Sie restlos auszuschöpfen, bildete man die Organisation aus. Wo einst der schöpferische Geist in freiem Wirken, einsam und groß und selbstbewußt, seine Taten vollbracht, erniedrigte er sich nun zum Werkzeug oder Rad in dem ungeheuern Mechanismus der Organisation, in dem mit erstaunlicher Genauigkeit Zahn in Zahn griff und Rad mit Rad sich drehte. Das Leben war eine einzige riesige Maschinenhalle geworden, aus deren Hochöfen sich die glühenden Metallströme durch das Land ergossen. Wohl kamen Ernüchterungen von Zeit zu Zeit, wenn die Nahrung für die Ofen ausblieb oder die Arbeiter streikten oder ein frischer Zug durch das Tor in die heißen Räume zog. Aber man wußte sich immer wieder zu helfen, und das Stampfen und Rollen der Maschinen, das Dampfen und Gleisen der Erzströme, das Gewimmel der Leiber und Arme hob aus neue an.

1877 ist Wagners „Bühnenweihfestspiel“ Parsifal im Druck erschienen, 1882 zum erstenmal in Baireuth aufgeführt worden, das Lied vom reinen Toren, der durch Mitleid wissend ist. Hat eine Idee ihre schöpferische Kraft verloren, wenn die Formel dafür auf allen Lippen tönt? Jedenfalls waren die Deutschen jener und der folgenden Zeit alles andere eher als „reine Toren“, und auch das Wort von dem „Volke der Dichter und Denker“, so gern man es immer aussprach, galt nicht mehr. Es war ein Volk der Ingenieure und Kaufleute geworden, worin Militärs und Beamte den „Staat“ vorstellten. Der Materialismus, der in der Mitte des Jahrhunderts ein Bekenntnis und eine Religion gewesen, war ein Gewerbe geworden oder höchstens ein Rezeptbuch, um viel Geld zu verdienen.

Über den allgemeinen Stand des geistigen Lebens gibt David Friedrich Strauß' Bekenntnisbuch „Der alte und der neue Glaube“ (1872) Aufschluß. Man kann es wohl das Credo des aufgeklärten Bürgertums der Zeit nennen, wenn auch nicht viele so mutig und rücksichtslos waren, den Bruch mit dem Christentum wie Strauß zu vollziehen. Es war der alte, längst bekannte Materialismus. Durch das Gesetz von der Erhaltung und Umwandlung der Energie, die Darwinische Entwicklungslehre und andere Entdeckungen, Hypothesen und Theorien der Naturwissenschaft wird rein positivistisch das Wunder des Lebens erklärt. An die Stelle der frommen Verehrung Gottes oder der Weltvernunft hat der Kultus des wissenschaftlichen und künstlerischen Menschengenieß zu treten, das dem Menschen

die Möglichkeit des geistigen Schwunges gibt, den er bedarf, um nicht ganz im Staub des Alltags zu versinken. Keine Frage, das Buch war eine Tat und das Werk eines klaren Geistes und reinen Willens. Nur daß Strauß allzu rasch die Drähte in die übersinnliche Welt gekappt hatte. So einfach, wie er sich in dem Straußischen Buche darstellte, war denn der Gordische Knoten doch nicht geschlungen und das Rätsel des Lebens nicht durch reine Begrifflichkeit zu lösen. Daß Strauß dies meinte, war seine Schwäche: sein Intellektualismus, groß im Zerstören, hatte damit nur den Beweis geleistet, daß er nicht aufzubauen vermochte. Noch niemals ist eine Weltanschauung auf reiner Wissenschaft gegründet worden. Auch Strauß vermochte es nicht. Er vermochte mit seinem Buch nur den Materialismus auf einen flachen und schwunglosen Rationalismus zurückzuführen, der tiefere Geister zur Besinnung und Abkehr trieb. Der junge Friedrich Nietzsche eröffnete seinen Kampf um eine Erneuerung und Vertiefung des Weltbildes mit dem Angriff auf Strauß. Die erste der Unzeitgemäßen Betrachtungen (1873) hat auf ihn den Ausdruck Bildungsphilister geprägt.

Die große Tat Nietzsches ist die Verkündigung, daß Weltanschauung nicht etwas rein Intellektuelles, sondern vor allem etwas Lebendiges und Lebengestaltendes sei. Die rücksichtslose und leidenschaftliche Betonung des Triebhaften und Irrationalen gegenüber dem Rationalismus der Wissenschaft. Freilich, es bleibt letzten Endes bei dem formal-methodischen Verdienst. Nietzsche war, wie sein Zeitgenosse Ibsen, vor allem groß in der Bekämpfung des Bestehenden und Geglaubten. Er hat tiefe und einschneidende Worte über den Historismus der Zeit, über das Wesen des Christentums und der Moral gefunden, aber was vermochte er Positives an die Stelle des Zerstörten zu setzen? In seiner ersten Periode war Schopenhauer und die künstlerische Verbildlichung seines Pessimismus in den Musikdramen Wagners sein Kulturideal. In seiner zweiten hatte er sich dem Positivismus der Naturwissenschaft verschrieben und aller Metaphysik entsagt. In den Werken seiner dritten Periode, in „Also sprach Zarathustra“, in „Jenseits von Gut und Böse“ und der „Genealogie der Moral“, versuchte er neue positive Ideen zu entwickeln: der Übermensch, die ewige Wiederkunft und die Umwertung aller Werte. Aber wie unbestimmt und vieldeutig bleibt sein sittliches Ideal, der Begriff des Übermenschen! Bald ist er die „blonde Bestie“, bald der sich selbst Überwindende, bald Ideal

ferner Zukunft, bald Inbegriff des Griechentums, bald züchtbar, bald Gnadengeschenk des Himmels! Man begreift das Mißverständnis, als ob es sich nur um ein genießerisches Herrentum handle! Wie kann man meinen, mit einem so komplizierten und dehnbaren Begriff je die einfachen und großen Grundgebote des Christentums zu stürzen? So bleibt Niezsches Tat letzten Endes doch, weltanschaulich-sittlich beurteilt, die Gebärde der Verneinung — nicht der fruchtbaren, idealbildenden, sondern der bloß analytischen und zerstörenden: als echter Sohn einer Zeit, die den Rhythmus des Lebens zu rasender Schnelligkeit steigerte und die Herrschaft über die geistigen und materiellen Schätze der ganzen Welt angetreten hatte, ließ er sich nur von der quälenden Unrast seines Innern von Ziel zu Ziel heizen, und im Besitze des schärfsten Geistes, des reichsten Wissens und der glänzendsten Sprachkraft, vermochte er damit nur eines zu verkünden: das alte Stirb und Werde, zur intellektuellen Formel zugespitzt. Als reiner Rationalist vermochte er den archimedischen Punkt, von dem aus der Religionsgründer die Welt bewegt, nicht zu finden. Er konnte nur Götter, die keine waren, stürzen, keinen neuen auf das Postament stellen. Das Schlimmste, was man von einem Propheten sagen kann.

Vermochten die jungen Naturalisten mehr, als Götter des Tages zu stürzen?

Sie hatten in erster Linie das Recht ihrer Jugend für sich, als sie um 1885 in den Kampf traten; denn die großen Dichter der Zeit waren alle alt: Gottfried Keller, der größte, der eben damals in seinem „Martin Salander“ ein tieferntestes Bild der Zeit entwarf, ging gegen das Siebzigste. Ebenso Storm und Fontane. Und C. F. Meyer war sechzig. Und die nicht alt waren, waren nicht groß. Auf der Bühne, in der Erzählliteratur und in der Lyrik herrschte die an klassischen und romantischen Mustern geschulte Mache, wie sie vor allem in München ausgebildet worden. Da das Erlebnis fehlte, so gab man einen Abklatsch des Erlebnisses der Menschen vor hundert oder auch vor zweitausend Jahren und nannte diese Wifierung des Lebens psychologisch oder allgemein-menschlich. Ein Heise, ein Dahn oder Ebers schrieben historische Dramen und Romane und bekundeten nur, daß ihnen der Sinn für die treibenden Kräfte der Geschichte abhanden gekommen war. Dichter, denen man höchstens Liebenswürdigkeit nachrühmen kann, wie Baumbach oder Julius Wolff, kneteten aus dem zermahlenen Granit der Sage mit Wasser

einen Teig und formten Nippfigürchen daraus, die man in Vitrinen und auf Boudoirtischchen aufstellen konnte. In allem liebte man das Kleine, Brabe, Häusliche, Süße (Heise fühlte sich einmal veranlaßt, seinem Freund Storm den allzuhäufigen Gebrauch dieses Wortes anzukreiden), das Empfindsame, das romantisch Tändelnde. Man schwärmte für das Leidenschaftliche und hielt sich doch ängstlich von allem Natürlichen fern. Als Gottfried Keller in seine Neubearbeitung von Thomas Scherr's Bildungsfreund 1876 Mörikes Satire „Un Longus“ mit der köstlichen Verspottung des „Sehrmannes“ aufnahm, zettelten die damaligen Schulmeister eine Haupt- und Staatsaktion an, weil darin von einer Kellnerin und einem geraubten Russe die Rede ist! „Die Unzuchtverhältnisse der Menschen“, schrieb einer, „gehörten nicht in die Schule!“ In seinen „Stützen der Gesellschaft“ (1877) bringt Ibsen die Zusammenkunft eines Vereins für die moralisch Verkommenen auf die Bühne. Da men der Gesellschaft sitzen in einem eleganten Gartenzimmer, mit Handarbeiten beschäftigt. Ein Hilfsprediger, vor dem ein Glas Zuckerwasser steht, liest aus einem Buch mit Goldschnitt vor. Danach wird geklatscht und getuschelt, Skandalgeschichten werden herumgeboten, nachdem die jungen Mädchen hinausgeschickt sind. Eine muffige Luft herrscht, in der das Parfüm der guten Sitte sich mit dem Hautgout des Unmoralischen zu seltsamer Verdorbenheit mischt. Ein symbolisches und gar nicht sehr boshaftes Bild des bürgerlichen Gesellschaftszustandes der Zeit. Ein Bild auch der Literatur, die daraus hervorgegangen. Man hatte sich in der Tat von der Natur durch Glaswände abgeschlossen. Abgeschlossen auch von der Natur, die aus den Tiefen des Volkes hervordrängte. Im gleichen Jahre 1878, wo die „Stützen der Gesellschaft“ zugleich an drei Vorstadtbühnen Berlins über die Bretter gingen, wurde das Sozialistengesetz erlassen, das gegen alle Umsturzversuche Regierung und Polizei mit außerordentlichen Vollmachten ausrüstete. Als ob nicht zarste Pflanzten Felsen zu sprengen vermöchten, wenn sie ans Licht müssen.

In der Lyrik hatte sich der „Strichregen allseitig gleichmäßig geschickter Versemacherei“, von dem Gottfried Keller 1860 geschrie- ben, zu einem allgemeinen Landregen ausgedehnt. Die Gabe, Verse zu machen, war nun völlig zum Gemeingut der Bildung geworden. Geibel hatte ja gezeigt, wie man, ohne Erlebnis, lediglich durch Versgewandtheit, gereinigten Geschmack und Belesenheit ein be-

rühmter Lyriker werden konnte. Durchblättert man die Anthologien aus jener Zeit, etwa Maximilian Berns „Deutsche Lyrik seit Goethes Tode“ (erste Auflage 1877), so stößt man, neben den bekannten Größen, auf Duzende von Dichtern, denen die Gabe ward, ihre Gefühle in „formvollendeten“ Versen mit schön pointierter Abrundung darzustellen: Hermann Allmers, Viktor Blüthgen, Uda Christen, Dranmor (Ferdinand Schmid), Ludwig Eichrodt, Arthur Fitzger, Hermann von Gilm, Martin Greif, Moritz Hartmann, Betty Paoli, Albert Träger usw. Ein eintöniges und im ganzen sanftes Wellenrauschen. Hier und da erhebt sich eine Woge leidenschaftlicher und höher, ihr Sang tönt wilder und lauter als das Lied der Nachbarwellen, aber es tönt doch nicht stark genug, um alle ringsum schweigen zu machen. Man spürt, es ist das Atmen des gleichen Windes, das alle bewegt, und für den Geschichtschreiber ist es eine aufreibende und unfruchtbare Aufgabe, sie voneinander zu unterscheiden. Er muß allzu oft das gleiche und kann nichts Entscheidendes sagen. Schließlich bleibt, bei so viel Talent und so wenig persönlicher Erlebniskraft, doch nur der in die Luft geseufzte Hauch eines bloßen Namens übrig, den ein paar literarhistorische Daten nicht lebendig zu machen vermögen.

Man mag gerade angesichts der durchgehenden Formgewandtheit dieser Duzende von lyrischen Talenten den Schrei der damaligen Jugend nach Ursprünglichkeit und Naturkraft verstehen. Große Männer und Ereignisse wirken entgegengesetzt in der Geschichte. Solange ihr Inhalt Ziel ist, antreibend, wenn er Erfüllung geworden ist, hemmend. Man scheut sich, von Gipfeln mit ihrer reichen Fernsicht wieder ins Tal hinabzusteigen. So haben die Großtaten Goethes und Schillers auf das literarische Leben, so die Großtaten der Reichsgründung auf das politische Leben lähmend gewirkt. Die literarische Jugend spürte den Druck. Wie weit war das Ausland, Rußland und Skandinavien und Frankreich, voran an energischem Wahrheitsmuth in der Aufspürung und Darstellung der Probleme des modernen Lebens! Dort deckte man in einem Stil unbedingter Wahrheit, der selbst vor dem Häßlichen und Natürlichen nicht zurückschrak, die schneidenden Gegensätze des sozialen Lebens auf; in Deutschland unterhielten sich große und kleine Kinder über die Leiden von Backfischen und Leutnants oder ließ man sich von Kämpfen erschüttern, deren Helden seit Hunderten von Jahren im Grabe lagen. Es ist viel Übertreibung, aber doch auch viel Wahrheit darin, wenn

Karl Bleibtreu in seiner 1886 erschienenen Kampfschrift „Revolution der Literatur“ ausruft: „Es ist, als wären die furchtbaren sozialen Fragen für die deutschen Dichter gar nicht vorhanden. Und doch ist unsere Zeit eine wilderregte, gefahrdrohende. Es liegt wie ein Schatten über dem ganzen neuen Reich trotz des kurzen, blendenden Sonnenscheins. Das ist nicht spleen, nicht das ennui der französischen Romantiker, sondern ein moralischer Mißmut lastet wie ein farbloser Nebelschleier über allem Weben und Streben.“

Aber die unter diesem Schatten litten, waren keine Epigonen mehr, wie die Münchener. Ein titanenhaftes Kraftgefühl schwellte ihre Glieder. Das Jahr 1870 bedeutete für sie keine Hemmung, sondern einen Ansporn. Zwischen 1860 und 1865 geboren, hatten sie die große Zeit des Sieges über Frankreich und der Reichsgründung in jenem Alter erlebt, wo die Seele aus dem Dämmerchlaf der frühesten Kindheit erwacht, die ersten bewußten Eindrücke des Außenlebens in sich aufnimmt und bestimmende Ideen bildet. Das Hochgefühl, ein Deutscher zu sein, sprach sich in ihnen allen aus. Vielleicht ist es bei der Mehrzahl der erste und entscheidende Antrieb zum Dichten gewesen. Die Kluft zwischen dem, was der Deutsche politisch bedeutete, und dem, was er literarisch leistete, war doch gar zu tief; sie mußte ausgeebnet werden. Diese literarische Bodenverbesserung wiesen sie sich als Lebensaufgabe zu. Auf den ersten Seiten der ersten Proklamation der neuen Bewegung, den „Kritischen Waffengängen“, die die Brüder Heinrich und Julius Hart in sechs Heften von 1882—1884 herausgaben, wird die Forderung einer deutschnationalen Literatur in pathetischen Worten erhoben. Der junge Goethe, der Dichter des „Götz“ und des „Werther“, soll fortan der Führer sein, nicht der weimarische Minister, der keine Befriedigung mehr fand „in der Eigentümlichkeit und Tiefe des nationalen Geistes“, der, „berauscht von der klassischen Formschönheit der Antike“, seine „Iphigenie“ dichtete und in „holpriger Form“ das herrlichste Idyll, „Hermann und Dorothea“, schuf. Unsere Literatur — heißt es mit deutlicher Geste gegen das klassifizierende Epigonentum der Geibelschen Schule — hat „nicht die Aufgabe, die Antike in die moderne Poesie hinüberzuretten, sondern sie zu überwinden. . . . Was die Hellenen Großes hinterlassen, das hat keinen andern Wert für uns, als die Schöpfungen des Orients oder als die reichen Schätze, welche die bisherige Kulturentwicklung der jüngeren Völker Europas angehäuft. . . . Hinweg also mit der schmarozen-

den Mittelmäßigkeit, hinweg alle Greisenhaftigkeit und alle Blasfirtheit, hinweg das verlogene Rezensententum, hinweg mit der Gleichgültigkeit des Publikums und hinweg mit allem sonstigen Geröll und Gerümpel. Reißen wir die jungen Geister los aus dem Banne, der sie umfängt, machen wir ihnen Lust und Mut, sagen wir ihnen, daß das Heil nicht aus Ägypten und Hellas kommt, sondern daß sie schaffen müssen aus der germanischen Volksseele heraus, daß wir einer echt nationalen Dichtung bedürfen, nicht dem Stoffe nach, sondern dem Geiste. ... In his signis pugnabimus“. Es tönt, wie ein Antiphon der Schaffenden zu dem Vorgesang des Kritikers, aus dem Aufsatz „Unser Credo“, mit dem Hermann Conrad 1885 die „Modernen Dichtercharaktere“ von Wilhelm Arent einleitete: „Der Geist, der uns treibt zu singen und zu sagen, darf sich sein eigen Bett graben. Denn er ist der Geist wiedererwachter Nationalität. Er ist germanischen Wesens, das allen fremden Flitters und Tandes nicht bedarf.“ Wie sehr diese Forderung des Deutschnationalen im Bildungsleben des Volkes damals alle Kreise durchdrang, zeigt der gewaltige Erfolg, den das gutgemeinte, ernsthafte, aber verworrene Buch „Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen“ 1890 davontrug. In fünf feuilletonistisch zusammengerastten Sammelsurien: Deutsche Kunst; Deutsche Wissenschaft; Deutsche Politik; Deutsche Bildung; Deutsche Menschheit versucht der Verfasser, Julius Langbehn, seinem Volke das Große, das in seiner Seele schlummert, aufzudecken — mit der bekannten Chauvinistischen Gebärde geistiger Grenzenüberschreitung.

Für die Wertung der neuen Kunst konnte es freilich mißtrauisch stimmen, wenn man sah, wie diese Kritiker und Dichter Werkleute aus dem Ausland holten, um dieser deutschnationalen Literatur die Richtlinien abzustecken. Die einzig positive und bestimmte Tat der „Kritischen Waffengänge“, neben der Vernichtung von Scheingrößen wie Albert Träger oder der Zerpflückung von Spielhagens Dichterkranz, war das mutige Eintreten für Emile Zola im zweiten Heft. Zu gleicher Zeit erhitzen Ibsens Gesellschaftsdramen die Köpfe und verschlang man Tolstoi. Das waren die Götter des jüngst-deutschen „Sturm und Drangs“, und nicht Hermann der Cherusker oder Friedrich Barbarossa, oder das Volkslied, für die frühere deutsch-nationale Bewegungen geschwärmt hatten. Denn diese Ausländer konnten in der Tat die jungen Dichter lehren, was ihnen nottat, weil es in ihnen selber garte und zeitgemäß war, und was nun aller-

dingß dem deutschen Wesen gar nicht allein eigen war: unbedingte Wahrheit und einen durchaus persönlichen Gehalt. Es war für jenes in Konvention großgezogene Geschlecht sittliches Neuland, wenn sie Ibsen von seinem „Brand“ an immer wieder die individualistische Forderung verkünden hörten: „Sei du selbst.“ „So muß neunzig Jahre früher Schillers Kabale und Liebe auf die nicht mehr ganz unreife Jugend gewirkt haben“, bekannte Paul Schlenker nach einem Menschenalter von den ersten Berliner Aufführungen der „Stützen der Gesellschaft“. Es war stoffliches Neuland für die Epigonenliteratur, wenn Zola und Tolstoi in die Kellerwohnungen und Fabrikäle der modernen Großstadt eindringen, eine Schilderung des Bauernlebens geben, die nicht mehr mit den rosigen Lichtern rousseauischer Sehnsucht überhaucht war, und den ganzen Schmutz und Rehricht einer pseudochristlichen Gesellschaft, der eine mit wissenschaftlichem Eifer, der andere mit sozialem Mitleid, ans Tageslicht zerrten. Ohne Arg verband man mit dem geistesaristokratischen Persönlichkeitskultus Ibsens das Bekenntnis zur Sozialdemokratie und die Verherrlichung des Tierischen im Menschen.

Sie waren Unterdrückte, diese neuen Stürmer und Dränger, denn sie waren meist aus den unteren Volksschichten auf der Leiter von Gymnasium und Universität aufgestiegen. Oder sie kamen sich wenigstens unterdrückt vor, denn sie waren jung, selbstbewußt, ehrgeizig, und die Älteren rückten, wie sie auf den Plan traten, nicht sofort aus der Sonne. Oder sie fühlten auch nur die Unterdrückung der andern mit jenem reineren und stärkeren Sinn für das Naturhafte, der aller unverdorbenen Jugend eigen ist. So wurden sie Sozialdemokraten und verbrüdereten sich mit dem mißhandelten Proletariat, wie ihre literarischen Vorfahren und Antipoden, die Münchener, sich um Königsthronen gestellt und auf Adelschlössern gehaust hatten. Seit 1848 war das soziale Lied als ein garstig Lied verpönt gewesen, und wo auch etwa ein Schriftsteller, wie etwa Spielhagen, das Thema aufgenommen hatte, da hatte er es nicht aus dem Drang inneren Erlebnisses heraus getan, als Kämpfer auf der Bühne der Not, sondern als bloß literarisch interessierter Zuschauer von einem Logenplatz aus: die Leidenschaft, die innere Wahrheit hatte gefehlt. Inzwischen hatte der sozialistische Gedanke immer breiter und tiefer die Massen durchdrungen. Unter dem Drucke der Staatsgewalt, die das Rad der Geschichte durch den Säbel einer Berliner Schutzmannes glauben aufhalten zu können, hatten sich 1875 die bis dahin

getrennten deutschen Arbeitervereine Lassallescher Richtung mit der internationalen marxistischen Sozialdemokratischen Arbeiterorganisation auf das sogenannte Gothaer Programm geeinigt. Der Erlaß des Sozialistengesetzes von 1878 drängte die Wirkung der neuen Partei nur äußerlich zurück; dafür durchsetzten die sozialistischen Ideen im Innern des Volkskörpers immer größere Teile. August Bebel's Buch „Die Frau und der Sozialismus“, das 1879 unter großen Schwierigkeiten geheim herauskam, wurde für Tausende die Bibel der neuen Lebensanschauung, weil es leichter verständlich war als „Das Kapital“ von Marx. Wohl suchte Bismarck, dem Willen der Zeit sich fügend, durch eine fürsorgliche Gesetzgebung das Los der Arbeiter zu verbessern und sie so regierungstreu zu erhalten. Er konnte das Wachstum der neuen Partei nicht hindern, die von 335 000 Stimmen im Jahre 1881 auf über 500 000 im Jahre 1884 anstieg. Als 1890 das Sozialistengesetz aufgehoben wurde, quittierte die Sozialdemokratie dieses Entgegenkommen der Regierung 1891 mit dem Erfurter Programm, das die Partei nun völlig auf den Boden der revolutionären marxistischen Internationale stellte.

In seiner Einleitung zu Arentz „Modernen Dichtercharakteren“ wirft Conrad die alte Literatur vor, sie zeige den Menschen nicht mehr in seiner konfliktgeschwängerten Gegenstellung zur Natur, zum Fatum, zum Überirdischen. Alles philosophisch Problematische gehe ihr ab. Der Vorwurf, im einzelnen ungerecht, trifft im ganzen zu. So tief hatte das positivistisch-wissenschaftliche Denken die Kultur um 1880 durchdrungen, daß auch die Dichter es längst aufgegeben hatten, das Leben selber als Problem zu nehmen. Strauß' Alter und neuer Glaube zeigte es: die Kämpfe um die Weltanschauung waren für jeden geklärten Kopf abgetan; die Wissenschaft hatte jedem Neugierigen den Mund gestopft. Wem der nüchterne Rationalismus von Strauß nicht Genüge tat, schöpfte aus dem trüben Brunnen Schopenhauers den greisenhaften Verzicht auf freudige Lebensbejahung. Die Philosophie als wirkendes Glied allgemeiner Bildung war abgetan. Die Literatur um 1885 geht jedes Suchen ins Übersinnliche oder Überalltägliche ab. Man stellt den Alltag dar, wie er war, und immer wieder die kleinen Kämpfe der Liebenden. Wie bedenklich eng zum Beispiel ist der Stoffkreis Theodor Storms!

Es war jugendlich und fruchtbar, daß die Naturalisten gegenüber der alten, in Gleichgültigkeit erstarrten Literatur das Leben an sich

wieder zum Problem erhoben. Ihr Gefühl sagte ihnen, daß das Leben denn doch nicht ein Glas klares Wasser ist, und daß die Kunst nichts mehr zu schaffen hat, wo das Dasein zur Selbstverständlichkeit geworden ist. Aber was hatten sie nun für eine Antwort auf die ewige Frage zu geben? Wenn aus dem Sturm und Drang des 18. Jahrhunderts eine große Dichtung entstanden ist, so geschah es, weil seine Führer, Hamann, Herder, Goethe, sich zu einer neuen Weltanschauung bekannten und in dem Leben, das die Rationalisten als ein Rechenexempel gefaßt, aufs neue das Strömen und Schaffen wirkender Gotteskraft entdeckten. Die Naturalisten liebten es, ihre Bewegung als einen neuen Sturm und Drang zu bezeichnen. In Wahrheit war sie es nur dem Anspruch und Wollen, nicht dem Wesen nach. Denn sie, die die alte Dichtung stürzen wollten, bekannten sich im Grunde zu der gleichen Auffassung des Lebens wie jene. Was ihre Weltanschauung von der alten schied, war neben dem psychologischen Unterschied zwischen Altersberuhigung und jugendlichem Ungeßüm, der philosophisch-idealistische Rest in dem Denken der alten, wogegen die Jungen sich mit Haut und Haar der Naturwissenschaft und ihrer „exakten“ Methode verschrieben hatten. Das Grundproblem ihrer Weltanschauungskämpfe war ein sehr einfaches: Sinnlichkeit, die nach Nahrung ausgeht. Die alte Forderung der Emanzipation des Fleisches war durch eine neue Jugend wieder aktuell geworden. In seiner „Revolution der Literatur“ verkündigt Bleibtreu als erste und wichtigste Aufgaben der Poesie: neben der Erörterung der großen Zeitfragen die Beleuchtung des alten Themas der Liebe im modernen Sinn, losgelöst von den Sätzen konventioneller Moral. Der große Lehrmeister wurde Zola. Die Sanktion aber gab dieser jugendlichen Sinnlichkeit die Naturwissenschaft der Zeit: Dubois-Reymond, der an der Berliner Universität in den achtziger und neunziger Jahren jeweils vor Hunderten von Zuhörern über Ergebnisse der neueren Naturwissenschaft sprach, und Haeckel, der durch seine „Natürliche Schöpfungsgeschichte“ und seine „Generelle Morphologie“ und als akademischer Lehrer in Jena weithin wirkte. Durch sie erfuhr das junge Geschlecht die alte Weisheit des Materialismus, daß das Leben ein rein physiologischer Prozeß sei, und daß auch das geistige Wollen und Tun in dem Mechanismus körperlicher Zustände und Veränderungen eingeschlossen sei. Sie ließen es sich nicht zweimal sagen und nahmen, was ein höchst problematisches Gewebe von wissenschaftlichen Einzelbeobachtungen und Hypothesen

war, als bare, positive Wahrheit. Und um sich nun gründlich von den Materialisten alten Glaubens zu unterscheiden, an deren Weltbild noch manche schimmernde Feder des alten Idealismus saß, rissen sie sich auch diese letzten Zeugen einer überlebten Welt aus und verschrieben sich mit Haut und Haar dem wissenschaftlichen Materialismus. Wahrheit ward die Lösung, die die Naturalisten der Schönheit der Epigonen entgegenriefen. Unter Wahrheit aber verstanden sie nicht das Ergebnis der Auseinandersetzung der künstlerischen Persönlichkeit mit der Welt, erlebte und also persönliche Wahrheit, sondern — so durch und durch waren sie mit dem Wasser des Positivismus getränkt — sinnlich beobachtete und wissenschaftlich festgestellte Wirklichkeit. Ein Kunstwerk dürfe nicht mit dem, was unsere Wissenschaft empirisch festgestellt, in Widerspruch stehen oder in Widerspruch kommen, wenn man es auf exakte Psychologie hin untersuche, erklärte Cäsar Glaischen 1892 in der „Freien Bühne“, neben der Münchener „Gesellschaft“ die führende Zeitschrift des Naturalismus. Sie merkten nicht, daß eine Weltanschauung um soviel an schöpferischer Triebkraft verliert, je ausschließlicher sie sich dem wissenschaftlichen Intellektualismus verschreibt, und daß der wahre Künstler nicht aus dem Wissen, sondern dem Glauben schafft. Wobei Unklarheit und Verworrenheit noch nicht Glauben ist.

So bleibt denn als der eigentliche Inhalt der neuen Dichtung einfach der revolutionäre Drang, sinnlich-materielle Wirklichkeit bebinglos zu erfahren und darzustellen, übrig. Das war das künstlerische Neuland, das die großen Ausländer den deutschen Naturalisten hatten entdecken helfen. Schrankenlos das Leben ringsum erfassen und das schrankenlos Aufgenommene ungeschminkt darstellen — das war das Ziel. „Im Zeitalter der genialsten Realpolitik herangebildet“, — berichtet Paul Schlenther bei Anlaß von Ibsens „Stützen der Gesellschaft“ — „trat uns hier die kräftigste Realpoesie entgegen. Aus Handel und Wandel des alltäglichen Lebens, aus Geschäft und Arbeit sahen wir eine Dichtkunst aufsteigen, die uns um so tiefer ergriff, je weniger uns die Epigonen Schillers oder die vertrocknete Nachromantik genügten.“ Auf Zolas wissenschaftlich dokumentierten Naturalismus weist Michael Georg Conrad hin, wenn er in seinem Roman „Was die Isar rauscht“ (1888) einem jungen Schriftsteller den Rat geben läßt: „Sie sollen alles kontrollieren! Man soll keinem Menschen aufs Wort glauben in Dingen, die man mit eigenen Sinnen durchforschen und durchprüfen

kann. . . . Zunächst gilt es, frisch zu wagen und nach eigenen Dokumenten zu arbeiten. . . . Ohne die berühmte Liebe werden wir dabei freilich nicht auskommen. . . . Was nun dazu eigen Erlebtes gehört, das müssen Sie sich selbst erwerben. Auch die wichtige Zutat, warmes, rotes Herzblut, können Sie nicht aus zweiter Hand empfangen, das müssen Sie sich heiß dampfend aus der eignen Brust abzapfen.“ Das klingt fast, als ob es sich in der Kunst um eine einfache Transfusion der „Wirklichkeit“ ins Dichtwerk handelte.

Für die Lyrik aber hieß dieses Wirklichkeitsbekenntnis: leidenschaftliches Ausströmen der Einzelpersönlichkeit. Hermann Conradis „Credo“ spricht es aus. Die neue Richtung „will mit der Wucht, mit der Kraft, mit der Eigenheit und Ursprünglichkeit ihrer Persönlichkeit eintreten und wirken; sie will sich geben, wie sie leben will: wahr und groß, intim und konfessionell. Sie protestiert damit gegen die verblaßten, farblosen, alltäglichen Schablonennaturen, die keinen Funken eigenen Geistes haben und damit kein reiches und wahrhaft verinnerlichtes Seelenleben führen. Sie will die Zeit der ‚großen Seelen und tiefen Gefühle‘ wieder begründen“.

Drei Stufen der Entwicklung sind in dem Programm enthalten: Naturalismus als revolutionärer Individualismus, Naturalismus als ungeschminkte Darstellung des Wirklichkeitsstoffes und Naturalismus als Stil oder Impressionismus.

Zweites Kapitel

Die Lyrik des revolutionären und des stofflichen Naturalismus

1885 erschienen die „Modernen Dichtercharaktere, herausgegeben von Wilhelm Urent. Mit Einleitungen von Hermann Conradis und Karl Henckell“. Es ist das lyrische Bekenntnisbuch des jungen Naturalismus, wie in Geibels Münchener Dichterbuch sich die Vertreter der Epigonenlyrik vorgestellt hatten. Schon der Titel sollte ein Programm sein. Blumenlese, Anthologie, Almanach, Dichterbuch u. dgl. hatte man früher gesagt. Die Beiträger der neuen Sammlung gaben sich als Dichtercharaktere und nannten sich darum hauptsächlich „modern“. Die Gebärde des Aussehens und Fürsichseins sollte damit ausgedrückt werden. Oder mindestens des Seinswollens. Die Abjage an die Konvention in Leben und Kunst.

„Schrankenlose, unbedingte Ausbildung ihrer künstlerischen Individualität ist ja die Lebensparole dieser Rebellen und Neuerer“, bekannte Conradi in seiner Einleitung. Karl Henschell sagte es bescheidener, jugendlicher: „Wir wollen uns von ganzem Herzen und von ganzer Seele der Kunst ergeben, deren Triebkraft in uns gelegt, und wollen unsere nach bestem Können gebildete und veredelte Persönlichkeit rücksichtslos, wahr und uneingeschränkt zum Ausdruck bringen. Wir wollen, mit einem Worte, dahin streben, Charaktere zu sein.“

Damit ist als Ziel der Sammlung von vornherein nicht geschlossen jene Einheit, sondern offene Mannigfaltigkeit verkündet. In der Tat, das Buch macht einen höchst vielspältigen Eindruck. Aber darum zieht es auch heute noch an, indes man das mit dem Hohen Seibelscher Ästhetik geglättete Münchener Dichterbuch bald gelangweilt aus der Hand legt. Man schüttelt zwar den Kopf, wenn Conradi zu den zeitgenössischen Dichtern, die er als Ausnahmen hochschätzt, neben Ringg, Grosse und Hamerling auch den Grafen Schack rechnet, den freilich auch die Brüder Hart in ihren Kritischen Waffengängen zu den Bahnbrechern der neuen Poesie gestellt hatten; wenn er vor allem den aufgepeitschten Dilettanten Dramor als eine „ernste, tiefe, gewaltige, vulkanische Dichternatur“, einen „großartig erhabenen Dichtergeist“ preist — und daneben Henschell gegen den Dilettantismus vom Leder zieht. Aber wer wollte es dem Most zum Vorwurf machen, wenn er sich absurd gebärdet? Waren doch die meisten nicht viel mehr als zwanzigjährig: Wilhelm Arent war 1864 geboren, Conradi 1862, Henschell 1864, Arno Holz 1863, Oskar Jerichke 1861, O. E. Hartleben 1864; nur die Brüder Hart (1855 und 1859 geboren) und Oskar Linke (1854 geboren) waren älter. So ist denn auch der Inhalt die Runterbuntheit selber. Von den rund zwanzig Schriftstellern, die Gedichte beigezeichnet und von denen mehr als die Hälfte bloße Namen geblieben sind, stand mehr als einer mit beiden Füßen noch auf dem geglätteten und aus tausend Steinchen zusammengesetzten Mosaikboden der alten Epigonenkunst. Oder brauchte es eine „Revolution der Literatur“, damit Oskar Linke's Gedichte das Licht der Öffentlichkeit begrüßen konnten? Von „hoher Minne“, „Rosenblütenmund“ und „Veilchenaugen“ singt er, wie der junge Seibel. Mit griechischer Mythologie und klassischer Geschichte hat er, der Archäologie studiert hatte, seinen Schulsack so vollgepfropft, wie nur je ein Epigone. Und Balladen schreibt er, „Omphale“, „Kaiser

Nero“, wie Hermann Lingg oder Graf Schack, in pathetischen, wortprunkenden, rhetorisch geblähten oder kunstgerecht gebauten, aber stets unendlich blutleeren Strophen. Eine Apostrophe an Hadrian ist da in der alkäischen Strophenform:

Du Freund von Hellas! Weiser! O Hadrian!
Als deinen Freund wegrastte die Flut des Nil,
Als du, im Schmerz, der Wunderblume
Jeglichen Strebens im Staub der Erde,
So manchen Prachtbau weihdest und rings befehlt
Der schalen Welt, Antinoos göttergleich
Zu ehren, ruchlos töricht schalten,
Sinnender Träumer, dich viele Blinde!

Man erinnert sich, daß Geibel einen „Bildhauer des Hadrian“ und Hense eine Tragödie „Hadrian“ gedichtet hatte.

Auch Heinrich Harts stimmungsvoller „Abendgang zur Geliebten“ mutet nicht gerade wie lyrisches Neuland an:

Nun ist der Abend kommen,
Die Sterne sind entglommen,
Die Straßen schlummern mählig ein.
Abwerf' ich all mein Mühen
Und laß in mir erblühen
Der Liebe Sehnsucht ganz allein.

So wenig wie Karl Henckells „Wunsch“:

Die Amseln singen,
Mit sanften Schwingen
Säuselt der Wind.
Dem Tod entronnen!
Du Licht der Sonnen,
Labe mich lind!

Wegen solcher Gedichte hätte man keinen Salon des refusés aufzumachen gebraucht!

Aber sie sind nur das eine Gesicht des Januskopfes. Das andere weist, von leidenschaftlichem Wollen gespannt, in die Zukunft:

Rein rückwärts schauender Prophet,
Geblendet durch unsäglich Idole,
Modern sei der Poet,
Modern vom Scheitel bis zur Sohle.

So verkündet Arno Holz in einer Reihe „Berliner Schnitzel“ und dem „verruhten Epigontum, Ägypter- und Teutontum“ (Ebers und Dahn!) wünscht er, „daß dich der Teufel brate!“ Was war der

positive Gehalt und Sinn der „Moderne“, wie man damals das gärende Chaos neuen und neuesten Lebens im Gegensatz zu der geschlossenen Kultureinheit der Antike zu nennen anfang?

Wo das Ich des Dichters von sich selber spricht, in dem eigentlich lyrischen Teile der Sammlung, spricht sich das Lebensgefühl dieser jungen Naturalisten nach zwei Richtungen aus: als stürmisch-sinnliches Begehren und als müdes Verzichten. Naturalistisch-physiologischer ausgedrückt: als Rausch und als Ragenjammer. Aber der in sieghafter Lebensbejahung einherstürmenden Verse sind weniger als der müde sich schleppenden. Außer Hermann Conradi schlägt etwa Karl Hendell Töne gesteigerten Lebensgefühls an, wenn er den Kampf mit der Leidenschaft beschreibt („Es ist ein Kampf“) oder die Herrlichkeit, für das ewige Licht zu streiten und in dem Streit als „Todzeuge“ zu fallen („Psalm“). Aber die Schwere der lastenden Materie ist stärker als die Flügelfraft des Genius. Es ist nicht eben verheißungsvoll für junge Welteroberger: aus der Mehrzahl der „modernen“ Gedichte klagt ein hoffnungsloser Pessimismus. Er kleidet sich in ein recht abgetragenes Gewand, wenn Otto Erich Hartleben Hieronymus Vorns berühmte Verse „Wohin das Auge dringt, Ist Schuld und Leiden . . .“ paraphrasiert:

Wohin du horchst, vernimmst du den Hilferuf
Der Not! Wohin du blickst, erschrecken dich
Gerungne Hände, bleiche Lippen,
Welche des Todes Beschwörung murmeln!

Er klingt moderner, gibt sich als welke Fin de siècle-Stimmung, wenn Wilhelm Arent die Sammlung mit den Strophen eröffnet:

Ein freudlos erlöschungheischend Geschlecht,
Des Jahrhunderts verlorene Kinder,
So taumeln wir hin! Wes Schmerzen sind echt?
Wes Lust ist kein Rausch? Wer kein Sünder? . . .
Selbstsucht treibt alle, wilde Gier nach Gold,
Unerfülllich Sinnengelüste,
Keinem einzigen ist Mutter Erde hold —
Rings graut nur unendliche Wüste!
Chaotische Brandung wirr uns umtost;
Verzehrt von dämonischen Gluten,
Von keinem Strahl ewigen Lichts umkost,
Müssen wir elend verbluten. . . .

Wenn Hermann Conradi in der Einleitung als Stoff für die moderne Dichtung die Auseinandersetzung mit dem Schicksal fordert,

Weltanschauungspoesie, so künden zahlreiche Beiträge von dem Ringen mit den ewigen Mächten. Julius Hart spendet u. a. eine Ode „In der Einsamkeit“ und singt:

Fliege empor, mein Geist,
Deine mächtigen Augen wirf in der Zukunft Nacht!

und sein Bruder Heinrich teilt den Vorgesang seines geschichtsphilosophischen Epos „Das Lied der Menschheit“ mit; man erinnert sich, daß Wilhelm Jordan und Hermann Lingg ähnliche Werke geschaffen.

Wertvoller als diese unanschaulichen, abstrakten und wortreichen Ergüsse sind entschieden die Bilder aus dem sozialen Leben. Sie bedeuten stofflich das einzige Neuland der Dichter-Charaktere. Friedrich Adler gibt ein revolutionäres Drohgedicht „Nach dem Sturfe“:

Wir schweigen schon. Ihr habt gewonnen,
Ihr Männer von Gesetz und Recht,
Und sicher seid ihr eingesponnen
In eurer Ordnung eng Geflecht.
Wir schweigen schon. Stolz dürft ihr zeigen,
Wie ihr gebeugt, was euch bedroht:
Wir schweigen schon und werden schweigen,
Allein wir hungern, schafft uns Brot!

Arno Holz, der damals an seiner 1886 erschienenen Gedichtsammlung „Buch der Zeit. Lieder eines Modernen“ arbeitete, deckt mit der schneidenden Schärfe der Satire die grellen Gegensätze der Gesellschaft auf. „Ein Bild“ schildert die Trauer und Besorgnis, die in einer prachtvollen Villa herrscht. Die Fenster sind schwarz verhängt. Die Straße mit Stroh bestreut. Die Dienerschaft schleicht auf Zehen. Der Hausherr, Exzellenz, ein hoher Staatsmann, fehlt im Parlament. Schon viermal war der greise Hausarzt da:

Denn ach, die „gnä'ge Fraa“ hat heut — Migräne.

„Ein andres“ (Bild) führt fünf wurmzernagte Stiegen einer Mietskaserne hinauf. Eine elende Kammer. Das Fenster durch ein Brett vernagelt. Auf dem Strohlager ein fieberndes junges Weib. Drei kleine Kinder um sie. Der Armenarzt tritt ein und stellt beim Schein eines Talglichtes den Tod der Kranken fest.

In dem sozialen Stoffe hat auch Karl Hendell (der damals sein „Poetisches Skizzenbuch“ und später noch zahlreiche Sammlungen, so „Strophen“ 1887, „Amselrufe“ 1888, „Frühnachtsigall“ 1891, her-

ausgab) sein Thema gefunden. Nicht ohne Wucht ist sein „Lied vom Arbeiter“:

Es summt und dröhnt mit dumpfem Ton
Und qualmt und raucht ringsum,
Und Mann an Mann in schwerer Fron
An seinem Plaze stumm.
Der Hammer sinkt, die Esse sprüht,
Das Eisen in der Flamme glüht.

mit der dräuenden Schlußstrophe:

Und wenn ein Gott im Himmel nicht
Den bangen Ruf versteht,
Dann stürm' herein, du Weltgericht,
Wo alles untergeht!
Der Hammer sinkt, die Esse sprüht,
Das Eisen in der Flamme glüht.

Auch ein „Berliner Abendbild“ hat Hendell beigezeichnet, ohne Frage eines der interessantesten Stücke der Sammlung. Denn während sonst, in den altmodischen wie den modernen Gedichten, meist eine wortreiche Rhetorik das fehlende Temperament vortäuschen muß, die Reflexion in breiten Güssen das bißchen Anschauung wegschwemmt und die Gebärde sich spreizt, ist hier wenigstens Wirklichkeit, konkretes Leben. Großstadtabendleben wird mit scharfen und sichereren Strichen skizziert:

Wagen rollen in langen Reihn,
Magisch leuchtet der blaue Schein.
Bannst mich arabische Zaubermacht?
Tageshelle in dunkler Nacht!
Hastig huschen Gestalten vorbei,
Keine fragt, wer die andre sei,
Keine fragt dich nach Lust und Schmerz,
Keine horcht auf der andern Herz.
Keine sorgt, ob du krank und schwach,
Jede rennt dem Glücke nach,
Jede stürzt ohne Rast und Ruh
Der hinrollenden Dirne zu.

Dann werden die einzelnen Gestalten wie mit Blichlicht bestrichen: der Kaufmann, der Werkmann, der Student, der Soldat, der Bettler, das Blumenmädchen. Ein Durcheinanderflitzen von Lichtern und Farben, ein Durcheinanderwirbeln von Bewegungen, ein Gewirr von Stimmen, aus dem bald diese, bald jene Rede aufblitzt und im Nu wieder verschwindet. Alles sicher gesehen, virtuos ausgedrückt,

knapp und vorbeihuschend. Nichts als Sinneneindrücke, nur als solche gegeben, ohne Umhüllung mit Betrachtung oder Gefühl. Jedenfalls das modernste Stück des ganzen Buches: der moderne Stoff hat hier auch seinen Stil gefunden: den Impressionismus, den freilich Piliencron damals bereits geschaffen hatte.

Erinnert man sich, daß die „Modernen Dichtercharaktere“ vor allem Persönlichkeiten geben wollen, so gebührt dieser Ruhm vielleicht nur einem der Mitarbeiter: Hermann Conradi. Er ist ein Georg Büchner fin de siècle, nur viel weniger genial als der Verfasser von „Dantons Tod“ und „Woyze“. 1862 zu Jeknitz im Anhaltischen als Sohn eines Kaufmanns geboren, verlebte er seine Gymnasialschulzeit in Dessau und Magdeburg. Schon damals wühlte, zum Teil ein Erbe seines unruhigen und glücklosen Vaters, zum Teil eine Wirkung der mißlichen häuslichen Zustände, ein leidenschaftlicher Freiheits- und Persönlichkeitsdrang in ihm. Aber es ist, als sei schon damals sein geistiges Wesen entzweigebrochen. Statt sich fühlend dem Leben hinzugeben und sein Bild in sich zu formen, strebt er — der künftige Naturalist! — mit allen Fasern von ihm weg. Sein Lebensdrang spaltet sich in Intellekt und Sinnlichkeit. Ein maßloser Ehrgeiz peitscht ihn in eine unermeßliche Lektüre. Sein Wissensstreben, das das Christentum früh über Bord geworfen hat, rafft in unersättlichem Hunger die Lehren alter und neuer Philosophen und Naturforscher in sich ein, vor allem die materialistischer Richtung: Spinoza, Ludwig Feuerbach, Bruno Bauer, David Friedrich Strauß, Ludwig Büchners „Kraft und Stoff“, Renan, Schleiermacher, Schopenhauer, später Nietzsche und der Anarchist Max Stirner, der Verfasser des Buches „Der Einzige und sein Eigentum“ (1845), werden seine Götter. Aber nichts davon wird verdaut, nichts ist erlebt, alles bleibt durch gehemmtes Selbstbewußtsein warmgelaufener Intellekt. So versagt ihm das Studium Trost und Nahrung und berauscht ihn nur. Maßlos bläht sich sein Ich auf, das sich in der Gesellschaft jener Geistesgrößen ihresgleichen wähnt. Er verachtet die Menschen. „Das winzige Mückengesindel, das sich in bacchantischem Saumel im Sonnenlicht zu Tode hegt und für höhere, idealere Güter zu stumpfsinnig ist! Für ein solches Volk von Krämerseelen soll man schaffen? — Die Reichen sind Fresser und Säuser, die Armen sind bodenlos dumm, gemein und gefräßig, nichtsagend und gleichgültig! Die Gelehrten sind entweder Hezer oder Philister — — Wahre Charaktere sind so selten, daß man

unter hundert Menschen kaum fünf anständige findet!“ So schreibt er am 12. August 1881 an einen Freund. Und dann wieder kniet er zusammen: „Ich bin nun einmal Pessimist —: was anders kann uns über unser Jammerthal hinweghelfen? Und wenn ich so weiter philosophiere und folgere — dann möchte ich auch die ganze Welt in meinem Innern zertrümmern! Und das kostet ja nur einen Augenblick! Ein Messer — ja ein lumpiges Taschenmesser tut's — und ein bißchen Courage.“

Vor dem Abgrund dieses Nichts hat er sich später in den Opium=rausch des Sinnengenußes gerettet. Der Gymnasiast, der in seinem Intellektualismus die Welt und ihre Genüsse noch nicht kennt, flüchtet sich wenigstens in die Narke vorgestellter üppig=sinnlicher Herrlichkeiten: „Was geht mich die Welt an?“ ruft er aus. „Ich bin ich! Ich bin für mich die Welt! Und diese Welt muß groß sein — unendlich groß sein und schön — und erhaben. . . Kunst und Wissenschaft — Luxus — Appigkeit — prachtvolle Gemälde — erhabene Natur — schöne Weiber mit schwellenden Gliedern. . . Um Gottes willen kein Spießbürgerleben!“ Es graut einem vor der inneren Leere und Verwahrlosung dieses Faustulus, der aus dem Studium von Philosophen und Gelehrten und aus der Lektüre der Dichter sich kein anderes Lebensideal zu erschaffen vermochte, dem Kunst und Wissenschaft neben „schönen Weibern mit schwellenden Gliedern“ nur Lockspeisen zum Genuße sind.

So bleibt als das einzig Greifbare im geistigen Bild dieses Jünglings ein maßloses Wollen zum Genuß und zur Literatur übrig. Von Anfang an hat er sich auf die Schriftstellerei geworfen. Früh werden die Dichter verschlungen, neben den deutschen Klassikern und Romantikern die großen Realisten des 19. Jahrhunderts, Otto Ludwig vor allem, dann die großen Pathetiker, die echten und die falschen, Byron und Viktor Hugo, weiter Shakespeare, Calderon, Dante, Tasso! Früh gründet er Dichtervereine, früh treibt der Schaffens=drang eigene Werke hervor, die schon der Gymnasiast in Zeitschriften veröffentlicht. Es ist, wie wenn die eben abgelaufene Gründerzeit ihm ins Blut getreten wäre. Unheimlich ist die Masse fertiger oder geplanter Literatur, die sich täglich aus ihm hervorwälzt: schon der Einundzwanzigjährige weiß von vierzehn Romanen die Titel anzugeben, 3. B. Despoten, Die Lebendigen und die Toten, Aus den Fugen, Der neue Bund, Auf verlorenem Posten, Es ist eine Lust zu leben. Dazu kommen Dramen, Gedichte, philosophische Epen à la

Rain, Manfred, Faust, Satiren, Essays, Biographien, Übersetzungen, „literaturgeschichtliche Arbeiten nach allen Richtungen“, Skizzen, Feuilletons, Epigramme, kurze Aufsätze, Novellen — er urteilt selber, mehr prahlend als seufzend: „Ein erdrückender Stoff!“

Früh schon ist für diesen uferlosen Leser, der das wirkliche Leben verachtet, der „Naturalismus bis zum Erzeß“ das Ziel. Es ist im wesentlichen der alte polemische Materialismus, den er dichterisch verarbeiten will, „die großen Ideen der größten deutschen Dichter und Denker: Feuerbach, Strauß, Bauer“. Schon 1880 war er mit den Brüdern Hart in Verbindung getreten, und schon 1881 hatten sie seinen Namen in ihren deutschen Literaturkalender aufgenommen. Als er nun 1884 seine Maturität machte, war es selbstverständlich, daß er im Mittelpunkt der neuen Literaturbewegung, in Berlin, studierte. Aber er war mehr Literat als Student. Nach allen Seiten spann er seine Fäden. Rastlos beschrieb er Papier und genoß daneben, was Café und Straße der Großstadt ihm an Leben bot. Er war ein armer Teufel, dem die Not — die eigene und die seiner Familie — auf die Fersen trat, wo der innere Drang ihn einmal hätte ruhen lassen. Ein Roß, das immer vorwärts gepeitscht wurde. Er hatte keinen Winkel und keinen Augenblick, um auszuschnaufen und in sich selber einzufehren. Schließlich hegte ihm sein brutaler Roman „Adam Mensch“ (1889 erschienen) noch den Staatsanwalt auf den Hals. So brach denn der geistig und körperlich ausgehöhlte Bau zusammen. In Würzburg wurde er im Spätwinter 1890 von einer Lungenentzündung befallen, der er erlag. Er hatte, dem Tod entgegensehend, vorher eine große Zahl Manuskripte verbrannt. Eines seiner letzten Worte war: „Na, ist das Jenseits präpariert, kann man sich's mal ansehen?“

In seinem Hauptwerk „Adam Mensch“ hat Conrad das grauenhafteste, aber unerschrockenste und konsequenteste Porträt des — damals — „modernen“ Menschen gegeben. Adam ist der mit allen Wassern gewaschene Großstadtgenüßling und Raffeehausliterat, wie sie das nächtliche Leben Berlins ausbrütet. Natürlich nur physisch gerichtet, ohne Gesinnung und Glauben, ein Grasshalm, von „Stimmungen“ hin und her geweht, ein homme machine, der bewußt- und willenlos handelt und die größten Scheußlichkeiten begeht mit der verächtlich-mofanten Phrase: „Was kann ich dafür?“ Ein dämonischer Mensch, wie er meint, ein Übermensch, die „Blonde Bestie“, die auf Beute auschweift, und in Wahrheit der erbärm-

lichste Jämmerling, eine luftgefüllte Blase. Conradi charakterisiert ihn einmal so: „Oft pachte ihn ein wahrer Heißhunger auf das gewissenhafte, feierliche Genießen der buntesten, tollsten, seltensten, süßesten Lebensreize. Allein dieser Heißhunger war im Grunde gegenstandslos. Wissenschaftlichen Ehrgeiz besaß er nicht. Zur Liebe hatte er nicht Geduld, nicht Ausdauer mehr. Erkenntnisresultate befriedigten ihn nicht. . . Unberechenbar in seinen Stimmungen, in seinen Launen und Neigungen; zersplittert in seinen Kräften; unbeständig, flackernd in erotischen Fragen. . . Müde, todmüde und be= geisterungsfähig wie ein Jüngling, der soeben mannbar geworden; angefressen von dem Skeptizismus seiner Zeit; radikal in seinen Anschauungen und wieder über alles borniert, einseitig, engherzig, intolerant . . . nicht wissend: warum das alles? Wozu? Wohin mit dem allem? Wo hinaus? Oft deklamatorisch, pathetisch, agitatorisch; oft ironisch, zynisch, gezwungen geistreich, selten ‚normal‘, selten schlicht, einfach, gewöhnlich, mittelmäßig, mittelhoch oder mitteltief“.

Man darf gewiß nicht seinen Schöpfer dem Adam Mensch gleichstellen. Aber — das zeigen die andern Werke Conradi — er steht ihm doch so nahe, wie Goethe seinem „Wilhelm Meister“ und Keller seinem „Grünen Heinrich“, wenn es erlaubt ist, aus diesem Sumpfe den Blick zu so hohen und reinen Gestalten zu erheben. Conradi's Gedichtbuch, „Lieder eines Sünders“ (1887), stellt den Adam Mensch noch auf einer früheren Stufe seines Werdens oder besser Zerfallens dar. Das Ende ist noch nicht so in die Nähe gerückt; Höhensehnsucht und Geisteswollen scheinen es noch aufzuhalten — scheinen, wenn man sich durch Worte blenden läßt. Ein wild hingewühltes Vorwort, mehr von verworrenen Phrasen umnebelt als von echter Leidenschaft dampfend, sucht den Titel zu erklären und das Büchlein zu rechtfertigen („Bilde, Künstler, rede nicht!“). Man hört, daß es eine große und bedeutende Zeit gewesen sei, die der Verfasser mit seinen „Freunden und Herzgenossen“ durchlebt. Man vernimmt von den Angriffen auf Conradi's Novellensammlung „Brutalitäten“. Von Willensfreiheit wird gesprochen, die nur „Wahl=Freiheit“ sei, d. h. die Fähigkeit, „innerhalb der gegebenen Grenzen das Notwendige zu erkennen“ — dem Mechanisten macht natürlich der Begriff „Sünde“ zu schaffen; von der blöden, vernunftlosen Erziehung, durch die heutzutage eine junge Menschenseele beleidigt, verrenkt und schimpft werde, und noch von vielem andern. Große, aus dem Wörterbuch naturwissenschaftlicher, psychologischer und sozio=

logischer Werke stammende Ausdrücke werden eingeflochten: Seelenspannungen, Werde-Faktoren, Wesensmomente. . . Und schließlich wird definiert: „Nieder eines Sünders bedeuten Nieder eines Kämpfers, der sich nicht ganz von der grenzenlosen Gemeinheit des Lebens knechten lassen wollte.“

Die Gedichte selber stellen sich dar als eine Art Faustiade in lyrischen Zyklen. Eine erste Gedichtreihe, „Inferno“, spricht von dem alten „Nach Golde drängt, Am Golde hängt“, klagt die Leiden des einsamen Ich, die Qual der Kreatur, die Nichtigkeit des menschlichen Lebens und die Müdigkeit des vom Genuß Ausgehöhlten:

O welche namenlose Müdigkeit
Hat sich in meiner Seele festgenistet!
Stumpf jeder Lust, stumpf jedem Leid,
Gibt's nichts, wonach mich noch gelüstet . . .

Gibt's nichts — nichts — nichts!.. Das Wort, wie klingt's
Doch wie bedeutsam spiegelt's alles wieder: [so hohl!
Des Lebens Inhalt, Mittelpunkt, Symbol —
Sein ganzes aberwitz'ges Auf und Nieder . . .

Faustulus sucht Betäubung in niederer Minne. Der Zyklus „Im Strudel“ schildert diese Erlebnisse im Arm von Dirnen. Die Verse „Herbst“ mögen eine Anschauung dieses Stoffkreises geben:

Der frischgedüngte Acker stinkt herüber;
Braunrotes Laub nickt über die Stakete,
Die letzten Asten kummern auf dem Beete —
Und täglich wird der Himmel trüb und trüber.

Aus der Spelunke jagte mich das Fieber
Und warf auf meine Backen grelle Röte.

— — — — —
Wie sie heut wieder brünstig küßte, flehte:
Ich möchte wiederkommen! Viel, viel lieber
Sei ihr die Nacht! . . . Denn wär' der Tag zu Rüste,
Dann sprängen heißer all die süßen Lüfte
Und süßer sei das Indenarmenliegen! . . .

— — — — —
Der frischgedüngte Acker stinkt empörend, —
Doch ist sein Stunk nicht grade unbelehrend:
Nur wer das Leben überstinkt, wird siegen!

In „Liebe und Staubverwandtes“ sucht Conradi sich an reineren Liebeserlebnissen wieder seelisch aufzurichten. „Revolution“ predigt den Kampf für Individualität, Freiheit, Recht. In „Emporstieg“ sucht der Dichter auf's neue den Weg zu Gott, dem er sich in den

„Gipfelgefängen“ pantheistisch eins fühlt. Auf Nietzsche'sche Gedankengänge weist der „Triumph des Übermenschen“: die Erkenntnis der Größe der Welt, dies etwa führt das Gedicht aus, gibt die Kraft, die eigene Kleinheit zu ertragen und zu überwinden. Also den Sieg des intellektuellen über den sinnlichen Menschen verkündet es. Ein „Triumphgesang der Lebendigen“ wirft einen hellen Schein über den Schluß des Büchleins, dessen Anfang und Mitte von so tiefen Schatten verdunkelt sind:

Das ist die Botschaft der neuen Zeit:
Wir haben in Schmerzen begriffen
Der Freiheit frohe Glückseligkeit,
Die unsere Schwerter geschliffen.

Dieser ganze seelisch-geistige Durchbruch „Aus Nacht zum Licht“ gibt sich als ureigenstes Erlebnis. Conradi nennt es im Vorwort ein „modernes Künstler-Charakteristikum: daß man voll Inbrunst und Hingebung versucht, die verschiedenen Stufen und Grade des Sichabfindens mit dem ungeheueren Wirrwarr der Zeit schöpferisch zum Ausdruck zu bringen“. Und mit echter Bescheidenheit schließt er: „Ich kann mir nicht denken, daß ein Mensch . . . leidenschaftlicher mit dem Höchsten und Tiefsten gerungen hat denn ich.“ Wie steht es in Wahrheit mit dem eigenen Erlebnis und der Ursprünglichkeit der „Lieder eines Sünders“?

Jede Seite zeigt: sie sind nicht erlebt, nur erfahren. Wo der Dichter erlebt, erlebt er künstlerisch, bringt er neue Form hervor. Den Ausdruck des Erlebens von Conradi aber bestimmen fremde Geister. Vor allem einer: Dramor.

Der Berner Bankierssohn Ferdinand Schmid (1823—1888) hatte seine „Gesammelten Dichtungen“ 1873 herausgegeben. Seinen Decknamen Dramor leitet er selber aus der ältern normännischen Volkssprache ab: er bedeute droit à la mer. „Ich wollte mit diesem kurzen Satze den stürmischen Drang bekunden, der mich hinaustrieb in die weite Welt.“ Mit zwanzig Jahren war er nach Brasilien übergesiedelt, hatte Reichtümer erworben und verloren, die Welt durchwandert und gedichtet. Ein unruhiger, zerrissener, grübelnder Geist, hatte er ebenso die Meere des Geistes befahren, Philosophen (besonders Schopenhauer) und Dichter aller Sprachen gelesen. Und sich viel Wissen und Kunst angelesen. Ein poesiebesessener Kaufmann, vermochte er Poesie und Geschäft niemals so reinlich zu trennen wie Freiligrath: die stürmische Phantasie verdarb ihm seine Geschäfte,

und das Geschäft störte das stille Weben der Phantasie. So blieb der ewig Gehezte ein zerfahrener Dilettant. Seine Götter waren die Weltschmerzdichter und Zerrissenen: Byron, Heine, Lenau, Leopardi, und Freiligraths Raindstempel fühlte auch er auf seiner Stirne brennen. „Nichtsein wäre das Beste“ (so zitiert er), rühmt er einmal als die „tiefe Erkenntnis der Weisen“. Aber seine nervöse Oberflächlichkeit ließ ihn nur ein Epigone jener hohen Ahnen werden. Es gebricht ihm an der Kraft zu erleben; so lebt er nach. Er spricht einmal selber von seiner Belesenheit, mit der er nicht prunken wolle. Aber wer wird ihm diese Belesenheit als Reichtum und nicht vielmehr als Armut auslegen? Als zusammengebettelte Lappen, mit denen er seine eigene Blöße decken will? In einem diffusen Vorwort zur dritten Auflage seiner Dichtungen, über dem ein Wort Julian Schmidts (!) steht, zitiert er Römer und Franzosen, Italiener und Polen, Engländer und Deutsche, Dichter und Philosophen; es wimmelt von Gemeinplätzen und Schlagworten; von allem Möglichen und Unmöglichen wird gesprochen; die deutsche Sprache „eine der unreinsten“ und „eine sehr arme“ genannt; von Philosophie und Poesie kommt man auf Politik und Vivisektion. Die Zitatenwut geht in den Gedichten weiter. In der Regel zwei Dichter oder Denker müssen, in Motti angeführt, einem Gedicht Pate stehen. Beim „Dämonenwalzer“ sind es vier, beim „Requiem“ acht, darunter er selber als französischer Dichter! Seine Gedichte sind, wie er selber einmal sagt, „Gedanken-Symphonien“, aber ohne Gedanken und Musik und Strenge des Bauß. Worte ohne Anschauung und Gefühl, erdacht, nicht erlebt, trotz allem Pochen auf „stürmisches“ Leben. Nur der ganz nüchterne Philister stellt sich den Dichter so vor, wie sich Dranmor gibt; nur der Urteilslose hält die weltschmerzliche Geste des Zerfahrenen für dämonische Genialität.

Es ist ein bedenkliches Zeichen für Conradis Unreife, daß er sich von diesem genialisierenden Dilettanten blenden ließ. Und er ließ sich blenden. Dranmors Einfluß merkt man auf Schritt und Tritt. In der Sucht, ganze Zitatenreihen als Motti über die Gedichtzyklen zu setzen — bei dem „Naturalisten“ besonders komisch! — wobei mit Vorliebe Dranmor angeführt wird; in der Gebärde des Dämonischen und des weltlichschmerzlich Zerrissenen und Sündigen, nur daß die Hand, die die Geste macht, bei dem Materialisten Conradi tief in Schmutz getaucht ist, während für Dranmor, den Zeitgenossen des zweiten Kaiserreiches und der Gründerjahre, die Sünde das Lockende,

Appige ist; in der Vorliebe für freie Versreihen, die zur Darstellung des großen „Kampfes mit dem Schicksal“ einzig sich eignen; endlich in der unbestimmten, blutleeren, abstrakten und dann wieder heine= sierend=journalistischen Sprache, deren Geäder große Wörter wie Freiheit, Gerechtigkeit, Universum, nicht mit Blut, sondern nur mit Wind füllen. „Naturalismus“ heißt Naturkunst, ursprüngliche Kunst. Brauchte es wirklich eines Naturalisten, um so gänzlich unsinnliche (und sinnlose) Verse zu schreiben, wie die folgenden aus dem „Triumphgesang der Lebendigen“:

Nun warfen wir von uns das Dornenkleid
Und atmeten brünstig das Licht ein!
Das Auge erlahmte dem kleinlichen Leid
Vor dem weltüberflammenden Lichtschein!
Schmolz auch vor der Sonne das erzene Tor,
Das dem Sinne gewehrt, der besangen,
Des Weltwehs ewigen Trauerflor —
Das stete Vernichtungsverlangen:

In dieser Erkenntnis gebiert sich das Heil —
Aus ihrem Schoße entmündet
Die Freiheit, die nur um Schmerzen feil —
In der sich die Zukunft begründet. . . .

Wie ganz anders hat der junge Schiller den Kampf „zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden“ künstlerisch dargestellt! Ihm hatte das Erlebnis die Form geschenkt; Conradi war beides versagt. So stürmisch er das Leben umarmte und sich von ihm das Mark aus= saugen ließ; so inbrünstig sein Geist nach der Krone des Ruhmes aufloberte: er fand die Synthese nicht, das Erlebnis, in dem Sinn= liches und Geistiges als Gefühlsflammen ineinanderschlagen, in dem das Sinnliche vergeistigt und das Geistige versinnlicht wird. So wirkten beide Mächte getrennt. Das Sinnliche blieb bloßer Stoff, Gebärde, ein wortreiches Reden über die Leidenschaft, die Freiheit, die Gerechtigkeit, die Revolution. Und das Geistige blieb bloßer be= lesener Intellekt. Statt eine neue Sprache zu schaffen, borgte Conradi aus dem vorhandenen Gemeingut von Vorstellungen und Aus= drücken. Das Ergebnis war nicht Form, sondern Formersatz, mit dem übeln Beigeschmack aus der wissenschaftlichen Retorte. Schon der Titel „Lieder eines Sünders“ ist ein künstlerischer Fehlgriff. Jean Richpin hatte 1876 eine Sammlung von Gedichten mit Recht *La chanson des gueux* genannt, weil es auch der Form nach „Lieder der Lumpen“ sind, Lyrik vom Straßenrand und aus der Gasse, zum

großen Teile musikalisch empfundene Volkslieder im Argot der Vaganten und Gauner. Conradis „Lieder“ aber sind mit Tinte, nicht mit Herzblut geschriebene Leitartikel der literarischen Revolution, die dadurch nicht leidenschaftlich werden, daß die Hand, die sie schrieb, noch von nächtlichen Erzessen zittert.

Drittes Kapitel

Die Lyrik des Sinneneindrucks

Stil ist künstlerischer Ausdruck der zur geistigen Einheit gewachsenen Persönlichkeit. Wie im physischen Leben des Körpers die Verrichtung eines Organs seine Form bedingt, so erzeugt auch das natürlich gewordene Lebensbild oder Lebensgefühl notwendig eine Ausdrucksform aus sich, die in ihrer psychologischen Haltung genau mit der Richtung des Lebensgefühls übereinstimmt. Wer, wie der Romantiker Novalis, sich vom Lichte und der Erscheinungswelt abwendet und in die Gründe des Geistigen untertaucht, spricht seine inneren Gesichte in einem ins Dunkle vertieften und vergeistigten Stile aus und nennt etwa die Nacht nicht die „schwarze“ oder „sternenbedäute“, sondern die „heilige, unaussprechliche, geheimnisvolle“. Wer, wie Gottfried Keller, das Licht preist, das „den Sehner gereift hat“, und kein geistiges Sein anerkennt, das nicht aus der sichtbaren Gestalt quillt, ist gezwungen, seine Gesichte in hellen, farbigen, klar konzentrierten Bildern vor uns hinzustellen und etwa die geschwähige und gemütarne Torheit einer Züs Bünzlin uns sehen zu lassen in der Gestalt ihres künstlichen chinesischen Papptempels, der in seinem doppelten Boden einen von der Besitzerin nie gefundenen Liebesbrief birgt. Das ist das Unkünstlerische, Unlebendige und Sinnlose an dem Schaffen Hermann Conradis und fast aller andern Schriftsteller in den Anfängen des Naturalismus, daß sie das Wesen der neuen Kunst nur im Stofflichen suchen und die unerträgliche Kluft zwischen der erdschweren Masse des Stoffes und der wissenschaftlich-intellektuellen, nur rhetorisch gespreizten Abstraktion des Stiles nicht merken: man kann aus Morast nicht Rodinsche Gestalten schaffen, indem man ihn durch Windgebläse aufwühlt. Die Weltanschauung des Naturalismus ist, rein theoretisch gesprochen, die materialistische: Hermann Conradi kennt keine Freiheit des Geistigen, sondern betrachtet das Leben als einen physischen Apparat, der, nachdem er

einmal durch die Energie der Nahrungsmittel in Bewegung gesetzt ist, nach den mechanischen Gesetzen der Physiologie abläuft, bis er ausgelaufen ist. Eine solche Weltanschauung konnte sich, wenn sie einen notwendigen Ausdruck aus sich hervorbringen wollte, nicht in einem leidenschaftlich aufgepeitschten Stile aussprechen — Leidenschaft ist ja gesteigertes Bekenntnis der geistigen Freiheit —, sondern sie mußte einen reinen Sinnenstil schaffen: den Impressionismus.

Die Romantik eines Wackenroder und Tieck hatte die Literatur in den Bann der Musik gezogen. Der Impressionismus unterwarf sie der unbedingten Herrschaft der Malerei. Impressionistische Elemente enthält wohl jeder Stil: es gibt zum Beispiel in Goetheschen Jugendwerken ganze Seiten, die man als impressionistisch bezeichnen mag, nur daß freilich bei ihm die Impressionen immer durch Gedanken Tiefe erhalten. Als Stil aber tritt der Impressionismus erst da auf, wo er sich als ausschließliche Richtung auf den Sinneneindruck (impression) kundgibt. In dieser gewollten Ausschließlichkeit trat er nach der Mitte des 19. Jahrhunderts zuerst in der französischen Malerei (Degas, Monet, Pissaro, Renoir usw.) auf. Da brachte er den Sieg der bemalten Fläche über die trennende Linie, der wirklichen Anschauung über den bloß gedachten Begriff. In seiner weiteren Entwicklung die Zerlegung der einheitlichen Farbenfläche in einzelne Lamellen verschiedener Farben, z. B. des strahlenden Himmelblaus in blaue und weiße und goldene Punkte oder Strichelchen. Indem diese verschiedenen Farben im Bewußtsein des Beschauers ineinanderfließen, ohne doch völlig sich zur Einheit aufzulösen, entsteht, statt der, wie man sagte, stumpfen und toten Ruhe der einen Farbe, ein Glimmern und Weben, die Illusion wirklicher bewegter Luft.

Dieser Zerlegung des Raumes entspricht auch eine Zerlegung der zeitlichen Dauer. Es gibt für den Impressionisten keine absoluten Farben, es gibt nur relative Farben. Nur die sahle, künstlich gleichgehaltene Atelierbeleuchtung bewirkt z. B. eine dauernde Gleichheit des Fleischtone. Sobald wir einen Körper in freier Luft dem Wechsel des natürlichen Lichtes aussetzen, wandelt sich je nach Tageszeit, Luftzusammensetzung, Umgebung der Ton, so daß ein Gesicht, das im Zimmer gelblich oder rötlich sich gibt, in einer grünen Laube bei Mittagsbeleuchtung grün und gelb erscheint. Die farbige Illusion des Augenblicks gilt es wiederzugeben; dann — so scheint es — ist der beschwingte Pfeil des Lebens selber im Fluge erfaßt.

In die Dichtung kann der impressionistische Stil im eigentlichen Sinne niemals Eingang finden; als Wortkunst gibt sie ja nicht, wie die Bild- und die Tonkunst und der Tanz, unmittelbare Sinneneindrücke, sondern Vorstellungen von Sinneneindrücken. Durch die Wortzeichen der Sprache werden in uns Erinnerungen an Dinge wachgerufen, die wir einmal gesehen, gehört usw. haben. Wenn ein Dichter „Tannenbaum“ sagt, so sieht der Leser nicht das bestimmte Bild eines Tannenbaumes vor sich stehen, wie auf einem Gemälde, sondern in seinem Innern entsteht ein im Vergleich zu dem wirklichen oder gemalten Tannenbaum sehr blasses Vorstellungsbild oder Erinnerungsbild einer Tanne. Und zudem, wie sich bei der Zeichnung der Vorstellungsbilder erweisen würde, ein Bild, das sich von dem Erinnerungsbild eines Tannenbaums im Innern eines zweiten oder eines dritten Lesers erheblich unterscheiden würde. Das Erlebnis eines Dinges bedingt seine Vorstellung. Wer im Gebirge aufgewachsen ist, hat eine andere Art Tanne erlebt, als wer in dem Tiefland aufwuchs. Das Kind einer schwäbischen Kleinstadt hat bei Nennung des Wortes Haus eine andere Vorstellung als das Kind aus einer Straße im Geschäftsviertel von Newyork. Und wiederum stellt sich eine Feuersbrunst, wer sie erlebt hat, anders, glühender vor, als wer nur in Büchern davon gelesen hat. So hängt die Form, und zum Teil auch der Inhalt, die Stärke, Schärfe, Farbigkeit, Richtigkeit einer Vorstellung, die in uns erzeugt wird, nicht nur von der Ausführlichkeit, Richtigkeit und Klarheit der Schilderung des Dichters ab, sondern ebenso sehr von dem Vorstellungsschatz, der Erlebniskraft und Phantasie des Genießenden. Das Bewußtsein ist kein Klavier, in dem nur die Tasten berührt zu werden brauchen, damit die bereits festgelegten Töne erklingen, nach ihrer Stufe die gleichen, ob ein Kind oder ein Meister die Tasten antippt. Vorstellungen müssen stets aufs neue durch Dichter und Genießer in dem Bewußtsein des letzteren erzeugt werden. Sie werden da am lebendigsten sein, wo das Erlebnis des Genießers und das des Dichters sich nahezu decken; daraus erklärt sich vielleicht die starke Wirkung der Heimatdichtung auf die Heimatgenossen.

Daher kann nun aber auch die „Anschaulichkeit“ von Vorstellungen durch den Dichter nicht bloß durch Häufung der sinnlichen Merkmale eines Gegenstandes gesteigert werden. Man hat vielmehr zu unterscheiden zwischen der wissenschaftlich-intellektuellen und der künstlerisch-gefühlsmäßigen Anschaulichkeit. Im wissenschaftlich-in-

tellectuellen Sinne anschaulich kann auch die bloße genaue und erschöpfende Beschreibung eines Käfers in einem entomologischen Lehrbuche sein: die Nennung der Farbe seines Brustschildes, des Abdomens, der Flügeldecken, ihrer Form, Länge; der Gestalt der Fühler, der Zahl der Tarsalglieder, der Behaarung usw. Wissenschaftlich-intellektuell bleibt die berühmte Beschreibung der Enzianpflanze in Hallers Alpen. Sie wirkt darum kühl; sie befriedigt nur unser Interesse an der äußeren, sinnlichen Wirklichkeit. Die künstlerische Anschaulichkeit ist dagegen immer eine gefühlsmäßige. Sie ist mit einer Steigerung unserer Seelentemperatur verbunden. Das anschauliche Dichtwerk wirkt so analog auf uns, wie das Leben selber, das, indem wir es wirklich „erleben“ und nicht als teilnahmslose Zuschauer ihm gegenüberstehen, unser Inneres in Liebe oder Haß entzündet. Anschaulich ist also ein Dichtwerk nur dann, wenn es unser Gefühlsleben erregt durch Nennung von Sinnesmerkmalen, die uns an erlebte Wirklichkeit erinnern. Es ist damit zugleich gesagt, daß es nicht zu viele sein dürfen. Denn allzu große Bestimmtheit des äußeren Sinnenbildes lockt nur den Intellekt, es zu untersuchen, und vertreibt das Gefühl, dessen Wesen Unbestimmtheit ist. Darum sind z. B. in der Schilderung der ersten Wanderung des Grünen Heinrich ins Heimatdorf von höchster Anschaulichkeit die „gedehnten Waldungen“, die „freien heißen Höhen“, auf denen er sich verirrt, die „Kornblumen“ und der „rote Mohn“ und die „bunten Pilze“, die ihn in den Wäldern begleiten. Den überaus fruchtbaren Nährboden für die erwachsenden Gefühlsanschauungen bildet die weiche, selbstbemitleidende Stimmung des aus der Schule ausgewiesenen Knaben.

Damit sind die ästhetischen Hemmungen aufgedeckt, die dem impressionistischen Stil in der Wortkunst erstehen mußten. Aber seiner geschichtlichen Wirkung war zunächst keine Schranke errichtet; denn sie war mit der Ausbreitung realistisch-positivistischen Denkens notwendig gegeben und mußte sich mit der Entwicklung des Realismus zum Materialismus steigern. Seine Anfänge liegen u. a. in Feuerbachs Sinnenbotschaft und in der wissenschaftlichen Naturbeobachtung, auf lyrischem Gebiet in der vereinzeltenden Naturbeschreibung der Drostes, in Storms Beschränkung der Lyrik auf das „Erlebnis“. Auch in der Lyrik dringt äußere Sinnenwirklichkeit durch tausend Fenster in die Seele ein und verströmt die Seele sich durch tausend Fenster in die Sinnenwelt. Das Sinnenbild verdrängt mehr und mehr die Gefühlsvorstellung. Das ahnungsvolle Dunkel, die ge-

heimnisreiche Dämmerung, in der bei Novalis und Eichendorff die Dinge weichumflossen schweben, sind der klaren Tageshelle gewichen, in der jeder Gegenstand scharf umrissen, farbig bestimmt vor uns steht. Die große, einfache Ferne ist zur vielgestaltigen Nähe, die träumende Ruhe zu wimmelnder Bewegung geworden. Wie der impressionistische Maler die Farben, so zerlegt der impressionistische Lyriker Sammelvorstellungen in Einzelanschauungen: der Wald wird eine Menge von einzelnen Bäumen, die Wiese von Gräsern und Blumen. Wo Eichendorff von den „vielen Ländern“, von der „weiten Welt“ und von „allen Bergen“ unbestimmt und darum dunkellockend gesungen hatte, da teilt bereits die Drostie das Kleinleben der Morgennatur in die Geräusche und Bewegungen von Grille, Käfer, Mücke, Fliege, Biene, Hummel auf. Wenn der Naturalismus sich aus seiner sinnentrunknen Weltanschauung einen naturhaften und folgerichtigen Stil schaffen wollte, so konnte es nur der Impressionismus sein.

Es ist kein Zufall, daß Detlev von Liliencron voranging. Denn er war eine Persönlichkeit von fast beispielloser Wucht und Ausschließlichkeit des sinnlichen Genießens, unbedingt nur auf den greifbaren Gegenstand und den fliehenden Augenblick gestellt. In seiner sinnlichen Eindrucksfähigkeit steckt seine Kraft und seine Schwäche.

Liliencrons Leben ist Tat und Genuß. Es gibt in ihm keine Probleme, über denen er sein Gehirn zergrübelt. Als den Auftakt seines Lebens hat er selber die Eheschließung seines Großvaters bezeichnet. Der hatte die Gewohnheit, die Dirnen, denen er am Tage in seinen Dörfern und Höfen begegnet war, wenn sie ihm gefielen, sich durch den Kammerdiener „ins Bett befehlen zu lassen“. Aber eine „wunderbar schöne Schweinehirtin“, der dies Schicksal geworden, erwirkte sich durch einen Fußfall bei dem dänischen König den Befehl, daß der Herr sie heiratete. So wurde sie des Dichters Großmutter. Den Großeltern verdankte er die Kraft zu genießen, zugleich aber auch die Erschwerung des Genusses durch die Beschränkung der Mittel; die reichen Familiengüter gingen durch die Unebenbürtigkeit der Großmutter nach einer anderen Linie. Liliencron selber, 1844 in Kiel geboren, wurde Soldat. Soldat mit Leib und Seele. Wie sollte er nicht? Er brauchte ja nicht in toten Garnisonen herumzulungern. In seine Dienstzeit fielen die Kriege, die Deutschland festigten und groß machten: 1864 hatte das Mainzer Regiment, in

dem er stand, einen Polenaufstand in Posen zu unterdrücken. 1866 ging es gegen Österreich. 1870/1 gegen Frankreich. Man muß des Dichters Tagebuch, das er in den Roman „Leben und Lüge“ eingelegt hat, und seine Briefe an seinen Freund Ernst von Seckendorff lesen, um sich ein Bild davon zu machen, mit welcher stürmischen Hingabe er den Krieg 1870/1 erlebt. Sein größter Schmerz ist, daß er als Adjutant zunächst noch zurückbleiben muß. Er ruht nicht, bis er zur Truppe abgehen darf. Eine ganze Nacht fährt er mit Kameraden in einem Viehwagen, auf Brettern, Briefpaketen, faulendem Stroh gelagert, nur vorwärts. Im Felde ist er der Mut und Schneid selber. Während der Belagerung von Metz hat er den Kirchhof von Charly zu halten. Da entdeckt er, daß sich ein paar Soldaten unter einem Brettergerüste hinter der Kirchhofsmauer versteckt halten. Er zieht sie hervor, geht mit ihnen in den dichtesten Kugelregen und läßt sie das Gewehr präsentieren. Derweil steht er mit gesenktem Degen neben ihnen. Wohl zwei Minuten. Am 8. Oktober wird er am Bein verwundet und muß ins Lazarett. Vor der Zeit eilt er wieder zur Truppe: „es wird und muß gehen!“ und macht bei 18 Grad Kälte einen anstrengenden Marsch mit, so daß seine Wunde wieder aufbricht. Nach Friedensschluß kommt er nach Goethen ins Lazarett.

Da lernt er die schöne sechzehnjährige Schlesierin Helene von Bodenhausen kennen. Sie verloben sich, sie ohne Geld, er mit Schulden überhäuft. Die Verlobung muß gelöst werden. Um sich zu betäuben, stürzt er sich in einen Strudel toller Vergnügungen. Macht neue Schulden. 10 000 Taler in einem Jahr. Muß den Dienst quittieren und geht nach Amerika. Schlägt sich durch als Sprachlehrer, Klavierspieler, Stallmeister, Stubenmaler. Und steht, er, der „Wirklichkeitsmensch“, den rücksichtslosen Wirklichkeiten des amerikanischen Lebens wie ein Kind gegenüber. Das Leben in Newyork geht so schnurstracks gegen alle seine Gewohnheiten, Empfindungen, Lebensbetrachtungen, daß ihm sein dortiger Aufenthalt „wie eine Hölle“ vorkommt. Nach anderthalb Jahren kehrt er Anfang Februar 1877 wieder zurück. Ein Wiedersehen mit Helene, und er liegt auf neue in ihren Armen. Der Tod ihres Vaters macht den Weg zur Heirat frei. Als Gesanglehrer und Schriftsteller läßt er sich in Hamburg nieder. Aber die Gläubiger belagern seine Schwelle, dringen in sein Glück. Die Möbel in der Stube, die Ringe am Finger der jungen Frau werden gepfändet. Eine Staatsstelle, erst als Hardeßvogt oder Amtsvorsteher auf der Insel Pellworm, dann

als Kirchspielvogt in Kellinghusen, muß ihn retten. Man kann sich denken, wie er sich in die Rolle des preußischen Beamten schickte! Zwei Aktenbündel lagen in seinem Bureau: das eine enthielt Rüssel vom Landrat, das andere Rüssel von der Regierung. Er fühlte sich den Zigeunern näher verwandt als den ehrlichen Bürgern, die er vor jenen beschützen sollte. Und Schulden machte er nach wie vor. Sie stießen ihn schließlich aus dem Amt.

Nun ward er Schriftsteller. Die „Revolution der Literatur“ war eben angebrochen. Der „frisch=fröhliche“ Ton der Jüngsten behagte ihm. Das war Rampf. Ein fecker Husarenritt in das gelobte Land. Ein lustiges Zerbrechen von Modegöken und Modepuppen. Da mußte er mitmachen. Da war er mit allen Fasern dabei. „Aber hören Sie, bester Herr Chefredakteur!“ schrieb er am 5. Juli 1885, „an einem blödsinnig heißen Sonntag, im Adamskostüm“, an Hermann Friedrichs, der damals das „Magazin der Literatur“ leitete, „das ist ja eine ganz kolossale Revolution in der Dichterwelt zur Zeit. Eine neue Epoche. Ich fühl's in jeder Faser. Und ich marschiere mit.“ Und einen Monat später, nach der Lektüre der „Modernen Dichtercharaktere“: „Es ist ein bedeutsamer, ja ein herrlicher Protest gegen das schändliche Dichterhandwerk der ‚Jetztzeit‘! Und insofern stürme ich mit ihnen, kämpfe mit ihnen, schreie ihnen Hurra, Hepp, Hepp, Horrido zu. Immer drauß auf den Gartenlaubengreuel=fram!“ So zog er im Frühjahr 1890 ins Hauptquartier des süddeutschen Naturalismus, wo M. G. Conrad als Herausgeber der „Gesellschaft“ kommandierte, nach München. Und war zuerst ungeheuer entzückt, begeistert, hingerissen. Nannte München „die Stadt der Städte“. Und lebte sich doch als Norddeutscher nicht ein. An die „scheußliche Aussprache“, und daß die Exzellenz genau gleich spricht wie das Höferweib, daran konnte er sich schließlich noch gewöhnen. Nie aber an „das unendlich schlechte Essen“, die Gärten, Gehirne, Gefröse. Der Genuß gab auch hier den Ausschlag. Nach einem Jahr kehrte er wieder nach dem Norden zurück. Da lebte er, unter mannigfachen Wirren und beständigen Aufregungen durch Schulden und Heiratsgeschichten, erst in Altona, dann in Alt-Rahlstedt bei Hamburg bis zum Jahre 1909.

Selten hat ein Mensch das, was er als Persönlichkeit war, so ausschließlich und stürmisch gelebt. Zum sinnlichen Genießer war Liliencron sozusagen prädestiniert. So gab er sich mit seinem ganzen Wesen dem Genuße hin. „Eins sage ich immer,“ schrieb er einmal

an Arno Holz, „der Dichter soll sich ausleben.“ Er befolgte diesen Grundsatz jederzeit und buchstäblich. Wenn Uhland gestand, was er in seinen Liedern von Küssen und Umarmungen berichte, sei leider alles Traum, so war es bei Liliencron erlebte Wahrheit. Er ist der geborene Eindrucks-mensch, der Impressionist um jeden Preis. Er lebt nur im Augenblick und dem Augenblick. Ihn kümmert nur das Jetzt, weil es einzig sinnliche Wirklichkeit ist. Das Nachher ist für ihn so wenig da wie das Vorher. Die Zukunft vermag er vielleicht in Träumen zu genießen, aber nicht sie bewußten Willens zu gestalten. Die Vergangenheit entzückt ihn als Nachgeschmack genossener Freuden, wenn sie nicht als Schuld und Mahnung die Gegenwart beschattet. So löst sich, wie dem impressionistischen Maler die Farbe in lauter Punkte, sein Leben in lauter Episoden auf. Seine Linie ist eine flimmernde, gebrochene Zickzacklinie. Es fehlt ihm die Stetigkeit, das feste und klare Lenken der Kraft nach einem bestimmten Ziel, dem alles geopfert wird. Er ist wie ein Motor, der die in ihm angesammelte Spannung im hastigen Geratter von Einzelstößen verpufft. Aber er treibt mit dem Benzin, das er so verbraucht, nur den Wagen seines sinnlichen Lebens vorwärts; er setzt nichts Großes, Zusammenhängend-Geistiges in Bewegung. Denn die Stetigkeit, ohne die nichts Großes entsteht, verlangt Ruhe, Einkehr in sich selbst, Trennung des Ich vom Objekt, geistige Verarbeitung, Abstraktion der sinnlichen Eindrücke. Und alles das war Liliencron versagt. Von all dem wollte er nichts wissen. Das hielt der Sinnenmensch für blutlos, unwahr, unkünstlerisch, langweilig. So aber ward ihm auch kein großes Gedankenerlebnis zuteil. Keine Auseinandersetzung der geistigen Kraft des Ich mit der äußeren Wirklichkeit, also auch mit seiner eigenen sinnlichen Kraft. Liliencron aber wollte nur Wirklichkeit sein, der er sich mit seiner sinnlichen Kraft restlos hingab. Er hatte ihr kein persönliches geistiges Ich entgegenzustellen, weil es für ihn keine Probleme, sondern nur Genüsse gab. Überall, wo er in Briefen, in Vers und Prosa auf allgemeine sittliche Fragen des Lebens zu sprechen kommt, da wird er geradezu kindlich, banal und gewöhnlich. Da urteilt er wie der erste beste Leutnant und Landjunfer. Wobei man sich bei der Freiheit seines Urteils in sexuellen Fragen daran erinnern mag, daß sein Großvater eine Schweinehirtin geheiratet hat. . . .

Im Grunde wundert man sich immer wieder, daß dieser Mensch überhaupt Dichter wurde. Und es scheint, daß er sich auch darüber

gewundert hat. Ihm fehlte die Ehrfurcht vor seinem Berufe völlig. Wenigstens erklärte er sich von Zeit zu Zeit mit dem ganzen Nachdruck seines Temperaments gegen seinen Dichterberuf. „Überhaupt“, schreibt er 1889 an Hermann Friedrichs, „fängt mir an meine Dichterei widerwärtig zu werden. Ich gäbe mein Leben darum, nur einen Schlachttag noch durchzumachen mit meinen alten Offizieren und Leuten. Ich würde den ganzen Krempel meiner Dichtungen darum geben.“ 1893, als er in den Schulden wieder einmal zu ertrinken drohte, bewarb er sich um eine Offiziersstelle bei der afrikanischen Schutztruppe. In Wahrheit blieb er auch als Dichter der Offizier. Nicht der General oder auch nur Major, der eine selbständige Truppeneinheit befehligt und einen größeren Teil des Feldzugsplans oder gar den ganzen für sich durchzuführen hat, sondern der Subalternoffizier, der an kleiner Stelle einen Teilbefehl verwirklicht und sich vor allem durch Mut und Schneid hervortun kann. In größeren dichterischen Werken, Romanen und Dramen hat er nur gezeigt, daß ihm die Gabe, einen weiteren Lebenszusammenhang denkend zu überschauen, völlig gebrach. Auch sein „kunterbuntes Epos“ „Poggfred“ mochte nur von einer Zeit gepriesen werden, die von allen Muses verlassen war. Nur in Skizzen, in Vers und Prosa konnte der Impressionist seine eigentliche Stärke zeigen.

Auch die künstlerische Form existierte für ihn nicht als Problem, sondern nur als Ausübung. Als er einmal Lust empfand, ein Buch das ihm ausnehmend gefiel, zu rezensieren, erklärte er, er verstehe zwar von einer „Kritik“ so wenig, wie die Giraffe vom Strümpfestricken. Und als er ein andermal, es war fünf Jahre vor seinem Tode, gefragt wurde, was er von jeher als die Ziele und das Wesen seiner Kunst erkannt habe, antwortete er: „Ich habe nie darüber nachgedacht. Pferdehandel und (zuweilen natürlich nur) Sitten mit Zigeunern, Bauern usw. in den Wald- und Wegkneipen steht mir höher als ‚Versemachen‘. Dies Versemachen scheint mir überhaupt recht ordinär zu sein. Aber der Bien muhäh.“

Daher geht er auch besinnungslos an die Abfassung seiner Gedichte. Wenn Goethe oder Mörike ihre besten Werke aus der Distanz schaffen und das Sinnenerlebnis des Stoffes in sich vergeistigend umwandeln, so heißt für den Offizier Liliencron Dichten die rasche Befolgung eines Befehls, die kühne Eroberung einer Position. Er dichte „immer gleich nach dem Geschehnis“, gesteht er einmal, „ob eine Nacht mit einem schönen Weibe (dann bin ich so entzückt, daß

ich's in Verse bringe, daher ein wenig roh) — oder was es sonst ist, das mich erfreut, peinigt, beunruhigt“. Und ein so echter Naturalist ist er, daß ihm das Dichten nicht sowohl ein geistiger, als zugleich ein physischer Vorgang ist. Der Gefühlsturm, den das Gedicht ausströmen soll, muß körperlich bei seiner Entstehung mitgewirkt haben, wenn es „wahr“ sein soll: „ich bin in herrlichster, jauchzender Stimmung, wenn ich dichte. Ich renne im Zimmer umher, pfeife, singe, rauche unaufhörlich“.

Zieht man zu diesem stürmischen Schaffen die ungeheure Fruchtbarkeit und Beweglichkeit von Liliencrons Genußkraft, so begreift man die erstaunliche Menge seiner Gedichte. Er hat folgende Bände herausgegeben: 1883 Adjutantenritte und andere Gedichte. 1889 Gedichte. 1890 Der Heidegänger und andere Gedichte. 1893 Neue Gedichte. Von 1897—1900 3 Bände Gesammelte Gedichte: 1. Kampf und Spiele. 2. Kämpfe und Ziele. 3. Nebel und Sonne. 1903 folgte: Bunte Beute. Endlich hat Richard Dehmel 1909 aus dem Nachlaß noch zwei Bände: Gute Nacht und Letzte Ernte herausgegeben. So überreich und ungleichwertig kam ihm selber sein Dichten vor, daß er schon 1896 eine Auswahl seiner Gedichte herausgab.

Alle seine Gedichte sind Gelegenheitserschöpfungen, nur in einem viel äußerlicheren Sinne, als Goethe es meinte: Ausschnitte aus Liliencrons Leben. Facetten eines Spiegels, in denen immer wieder seine Gestalt erscheint. Eine Gestalt aus dem vollen und ganzen. Ein Kämpfender, Genießender, kein Grübler und Kopfhänger. Ein Handelnder, kein verjonnener Träumer. So stark und rein ist sein Wille auf das handelnde Leben gerichtet, daß es ihm keinen Augenblick einfällt, von Dingen zu sprechen, die er nicht selber geschaut hat. Darstellungen von Fragen des geistigen Lebens (Gott, Schicksal u. dgl.) sucht man bei ihm vergebens, und Hermann Conrad mit seiner Forderung der Weltanschauungsdichtung käme bei ihm nicht auf seine Rechnung. Eine unbedingte Ursprünglichkeit hält ihn am konkreten Leben fest. Er gibt Bilder aus dem Soldatenleben, schildert den tausenden Angriff („Die Attacke“), den bitteren Tod auf einsamem Posten („Unter den Linden“), die Begeisterung für den Kaiser („Es lebe der Kaiser“) und die Trauer um ihn („In einer Winternacht“).

Neben dem Reiterleben steht der Minnedienst. Es ist nicht die „innige, sinnige“ Minne, wie sie die zahmbiedern Geibelianer besungen, sondern die Minne des späteren Mittelalters, das Liebes-

leben eines Soldaten, dem der Genuß wichtiger ist als das Gefühl, weil die Hast des Dienstes und der stets winkende Tod zu raschem Ergreifen der Beute drängt. Wohl findet Liliencron gelegentlich auch tiefe Töne der geistigen Liebe, der Sehnsucht oder der Erinnerung, so in dem stimmungsvollen Bilde, wie er am Bette der todeskranken Geliebten sitzt („Der Maibaum“). Aber sein Blut fließt doch zu stürmisch und begehrlieh, als daß er sich an dem geistigen Glück oder Schmerz ersättigen könnte. Es geht ihm wie seiner Prinzessin, die sich nach dem rauschenden Tanz in der Dorfschenke sehnt, wenn ihr der Dichter aus dem „Tasso“ vorliest („Der Ländler“). Die Rolle von Hans Töffel, der im Hause Gedichte vorträgt und seine Geliebte Doris unten im Garten auf sich warten läßt, steht dem Dichter selber nicht. Er ist der Hans Jürgen, der die Gelegenheit benutzt und Schön Doris nachschleicht („Hans der Schwärmer“):

Die Linden duften, die Nacht ist so weich,
Und unten im stillen, dunklen Garten
Braucht heute Schön Doris nicht lange zu warten.

Liliencrons Liebesgedichte singen vom Genuß, vom rasch errafften Abenteuer in Heide, Wald, Garten und Haus. Immer wieder klingt das herbe Liebeserlebnis des Großvaters nach, wenn der junckerliche Liebhaber sich mit einer Landdirne vergnügt, so in dem „Gewitter“ mit einer Ruhmagd, oder in dem „Geheimnis“ mit dem Mädchen aus der Waldhütte. Es kann aber auch eine Komtesse sein, falls sie nur so wenig zimperlich und so naturhaft ist wie die Bauerndirne („Hochzeitsreise“).

An Arno Holz hat Liliencron einmal geschrieben, er kümmere sich nicht um „Literatur“. Aber er setzt hinzu: „soviel es angänglich“. Es gehört zu der Tragik seines Lebens, daß er, der Naturdichter, sich um des lieben Brotes willen sehr viel um Literatur kümmern, sogar in literarischen Eingeltangels seine Gedichte vorlesen mußte. Auch seine Lyrik weiß von den Leiden des Literatenlebens zu berichten. Denn die typische Dichtervorstellung des Naturalismus deckt sich nicht mehr mit der des Realismus. Hat der realistische Dichter den Anschluß an das bürgerliche Berufsleben gefunden, so kaffen Dichtertum und bürgerliche Welt nun wieder auseinander. Aber es ist nicht der Gegensatz zwischen der Unendlichkeit des Ideals und der Enge der Wirklichkeit, wie bei einem romantischen Dichter. Es ist nicht das flammende Rainzmal wühlender Leidenschaft, wie es bei Freiligrath Grabbe auf der Stirne trägt, oder politischer Verfemung,

wie es Herwegh und Freiligrath trugen, sondern der Gegensatz hat sich am Schlusse des Jahrhunderts in materialistischer Zeit materialisiert. Er ist zur zornigen Klage über Mißachtung und, weil der Verdienst fehlt, über Not und Hunger geworden. Krankhafte Selbstüberschätzung, anmaßender Anspruch an den Geldbeutel der andern und Verbitterung über getäuschte Hoffnung haben diese rein wirtschaftliche Auffassung des Dichters geschaffen. Der Dichter bei Liliencron ist der Paria der Gesellschaft, der nach seiner eigenen Schätzung der Brahmane sein sollte. Des Dichters ganzer Haß gegen die „Philister“ ließe sich mit einer Handvoll Goldstücken oder Bankscheinen löschen. Das Publikum staunt ihn an, wo er durch die Straßen geht („Das Wundertier“):

Und wo er hinlenkt seinen Schritt,
Da drehn sich alle Köpfe mit,
Die Zeigefinger stoßen: seht,
So schaut er aus, der „Reimpoet“.

Aber es ist nicht Anerkennung und Ehrfurcht, es ist bloße Neugier und Schadenfreude. Ein Bourgeois raunt seinem Nachbar zu:

Der Narr ist's in Germania.

Und der Narr muß hungern. Wenn in der Christnacht der Wagen vollbepackt mit milden Gaben durch die Straßen zieht und die Armsten ihre Geschenke erhalten, fährt er am Häuschen des Dichters vorüber („Der Brotwagen“). In „Dichterlos in Ramtschatka“ heißt es darum:

Geduld, Poet, und nicht gemüßt!
So heißt die Pille, die du schluckst.
Entsagung, in der Ecke stehn,
Von jedem Laffen falsch gesehn.
Dein Volk, wenn dich Diät geplagt,
Hat dir, wie stets, das Brot versagt. . . .

Und so verfolgt ihn das Unglück bis über den Tod hinaus:

Durch die Straßen schwimmt ein Sarg:
Ein versoffner Eckensteher,
Ruhhirt oder Orgeldreher?
Diesmal nur ein Dichterberr.
Und warum auch das Geplärr?
Rasch ins Loch den schwarzen Kasten;
Selbst ein Lorbeerblatt am Grab
Darf die Truhe nicht belasten.

Wer, wie Eliencron, vor allem Handelnder und sinnlich Genießender ist, dem hat die Natur an sich als dichterischer Stoff nicht viel zu sagen. Wohl hat Eliencron die Heide geschildert in „Heidebildern“, aber sie hängen an der gleichen Wand wie die Heidebilder der Droste oder Theodor Storms. Äußere Eindrücke werden in bildhaft komponierten Gedichten scharf und genau wiedergegeben. Wo die sinnliche Wirklichkeit erschöpft ist, gleitet dem Dichter die Feder aus der Hand. Sein seelischer Gehalt ist zu gering oder zu konventionell, um dem an sich toten Körper der Natur den lebendigen Odem einzuhauchen. Die Heidebilder schließen mit der bezeichnenden Gebärde des Schweigens:

Tiefeinsamkeit, es schlingt um deine Pforte

Die Erfa das rote Band.

Von Menschen leer, was braucht es noch der Worte,
Sei mir gegrüßt, du stilles Land.

Wo die Natur für Eliencron nicht äußere Bildlichkeit sein kann, ist sie Hintergrund menschlichen oder tierischen Geschehens. So in dem „Heidebrand“, der schauerlichen Erzählung von der achtzigjährigen Mutter, die aus Rache ihre Hütte angezündet hat, weil der Sohn sie verstoßen.

Bewegtes Menschenleben — so kann man Eliencrons Stoff allgemein bezeichnen. In seinen Gedichten überwiegen die Genreszenen. Handelnd und genießend greift er ins breite Gewühl des Volkslebens. Wie er als Liebender nicht wählerisch ist, so auch nicht als Dichtender. In Hof, Adelsgesellschaft, Großstadt und Bauerndorf, in Salon und Kuhstall ist er heimisch. Vergangenheit und Gegenwart, Sage und Zeitungsnotiz über ein modernes Straßenereignis — alles ist ihm recht zur Darstellung. Neben der kräftigen historischen Ballade „Piddler Lüng“ steht ein Stück moderner Detektiv- und Verbrecherromantik, „Die Falschmünzer“. Es scheint in der Tat, als ob die Wirklichkeit in ihrem ganzen Stoffkreis durch tausend Poren in diese Persönlichkeit eingedrungen sei, durch tausend Poren aus seinen Gedichten wieder ausströme.

Und doch darf man sich nicht täuschen. Das Meiste ist Stoff geblieben. Der geistige Gehalt des Dichters bestimmt Wert und Form seines Werkes. Bei Eliencron aber ist er gering. Alles bleibt an der Oberfläche des sinnlichen Eindrucks. Nirgends ein Untertauchen in die dunklen Gründe des Seelenlebens. Dazu blieb ja dem ewig Bewegten gar nicht die Zeit. So ist auch die Skala seiner Gefühls-

töne sehr beschränkt. Die Hurra Stimmung des festen und derb zugreifenden Draufgängers überwiegt. Dazu kommt, als Rückschlag des Enttäuschten, die zornige Anklage. Seltener findet er elegische Töne. Sein Humor, auf den er sich etwas zugute getan hat, ist, wie etwa „Die Hochzeitsreise“ zeigt, nach dem Stoff derbe Situationskomik und nach der Form Wortspielerei und gemachte Lustigkeit.

In ein paar Versen, die den Titel tragen „Den Naturalisten“, bekennt er, ein echter Dichter sei immer als Naturalist geboren. Daß er nicht ein „roher Bursche“ bleibe, verhüte neben dem Humor „die feinste Künstlerhand“.

Seine Gedichte lassen die Künstlerhand nur zum Teil erkennen. Sie können nach ihrem Stil etwa in drei Gruppen geschieden werden. In den Gedichten der ersten Gruppe bewegt er sich auf dem alten Geleise. Ein Stück Wirklichkeit erscheint zur Erinnerung oder Sehnsucht vergeistigt und durch das überströmende Gefühl beseelt. Dahin gehört „Der Maibaum“. Auch die „Liebesnacht“, die so lautet:

Nun löß ich sanft die lieben Hände,
Die du mir um den Hals gelegt,
Daß ich in deinen Augen finde,
Was dir das kleine Herz bewegt.

O sieh die Nacht, die wundervolle,
In ferne Länder zog der Tag.
Der Birke Zischellaub verstummte,
Sie horcht dem Nachtigallenschlag.

Der weiße Schlehdorn uns zu Häupten,
Es ist die liebste Blüte mir;
Trenn' ab ein Zweiglein, eh wir scheiden,
Zu dein und meines Hutes Zier.

Laß, Mädchen, uns die Nacht genießen!
Allein gehört sie mir und dir.
Die Blüte will ich aufbewahren
An diese Frühlingsstunde hier.

Das könnte etwa Storm gedichtet haben; nur daß er die Wörter noch feiner gewählt und nicht von dem „kleinen“ Herzen und dem „Zischellaub“ gesungen hätte. In dem „kleinen“ Herzen gibt sich der Schwernöter, in dem „Zischellaub“ der Impressionist Liliencron zu erkennen. Und die Schlusstrophe, in der der Genießende sein Recht heischt, hätte Storm wohl weggelassen; das Gedicht wäre reiner und innerlich geschlossener geworden.

Die Gedichte der zweiten Gruppe sind im vergrößerten Heine-

schen Feuilletonstil geschrieben: derb, led hingeworfen, forciert, mit Ausdrücken der Umgangssprache gespickt, gelegentlich hahnebüchen. Saloppe Reporterlyrik mit Modeausdrücken in Anführungszeichen und greller Interpunktion. Mit lyrischer Kunst haben diese Gedichte nichts mehr zu tun. Zwei Strophen aus den „Falschmünzern“ mögen diesen Stil veranschaulichen:

Klingt ein Ministrantenglöckchen?
Klingling, das geheime Zeichen,
Gleich wird sanft die Türe weichen:
Kommt geschniegelt und gebügelt,
Tritt ein Herr, verstandgezügelt,
In die Werkstatt, hochgeredt.
Se, „Monocle und Glas Sekt“.

Achtung! Grandseigneursallüren.
Sabellos sitzt Rock und Weste,
Ein Minister jede Geste.
Handschuh „prima“. Der Zylinder
Ist allein schon Goldsackfinder.
Und die „feinfein“ Pantalons,
Damals Mode: mit Galons.

Am interessantesten, und sie allein persönliche liliencronssche Kunst, sind die Gedichte der dritten Gruppe, die eigentlich impressionistische Lyrik.

Liliencronss ganze Natur drängte zum Eindrucksstil. Als er, lange bevor er Schriftsteller war, sein Kriegstagebuch schrieb, reiheten sich ihm die Sätze von selber impressionistisch aneinander. In lebenssprühendem Tempo gab er, was seine Sinne wahrgenommen. So mußte er auch als Lyriker Impressionist werden. Das lyrische Erlebnis quillt in seinen eigensten Gedichten nicht aus dem dunkeln Grunde der träumenden Seele; es entsteht auf der Nehhaut, auf dem Trommelfell, auf den letzten Nervenfasern des Geschmacks-, Geruchs- und Tastorgans. Nicht auf Begriffe geht er aus, sondern auf Anschauungen, nicht auf Linien, sondern auf Farben. Wir sollen zuerst sehen, hören usw., und erst in zweiter Linie fühlen, und erst ganz zuletzt, wenn es denn doch nicht vermieden werden kann, denken. Wie in der Ehebruchsgeschichte „Ein Geheimnis“ die betrogene Frau sich nachts, nach der Heimkehr des Mannes vom Besuche bei seinem unehlichen Söhnchen, an das Lager des Schlafenden setzt, schildert uns der Dichter nicht etwa ihr Inneres, Angst, Kummer, Eifersucht, Zorn, sondern nur das Äußere, wie sie den Mann beobachtet.

Er faßt dessen Atmen nicht zum Begriff zusammen, etwa: Sie sah ihn atmen, sondern er läßt uns die einzelnen Atemzüge körperlich spüren:

In gleichem Tonfall, langsam jedes Wort,
Spricht sie zu ihm, des Brust sich hebt und senkt
Und hebt und senkt, hebt, senkt, und hebt und senkt.

Er ahmt zu Beginn des Gedichtes „Einmarsch in die Stadt Pfahlburg“ den Hornruf der Nachtwächter nach:

Tä tätätätä tä,
Bä, bábábábä bä.

Er läßt in dem Gedicht „Der Blitzzug“ aus dem Geräusch der unaufhaltsam und gleichförmig rollenden Räder des Zuges das Gefühl des hastigen Vorwärtskommens durch Aneinanderreihung von „fort“ entstehen:

Fortfortfort Fortfortfort drehn sich die Räder
Rasend dahin auf dem Schienengeäder —

und deutet dann wieder das Geräusch der rollenden Räder und des rhythmisch ratternden Zuges um in den Angstschrei der Reisenden („Ein andrer Zug fährt schräg hinein“) in der Zeile:

Halthalthalthalthalthalthalthalthaltein.

Er reiht Haupt- und Zeitwörter als Träger der Anschauungen fast unvermittelt aneinander, wie in der Schlußstrophe dieses Gedichtes, die das Gemälde der Wirkung des Zugzusammenstoßes gibt:

Folgenden Tags, unter Trümmern verloren,
Finden sich zwischen verkohltem Gebein,
Finden sich schuttüberschüttet zwei Sporen,
Brennscheren, Uhren, ein Aktienschein,
Geld, ein Gedichtbuch: „Seraphische Söhne“,
Ringe, ein Notenblatt: „Meiner Kamöne“,
Endlich ein Püppchen, im Bettchen verbrannt,
Dem war ein Eselchen vorgespannt.

In Vergleichen entscheidet die äußere Bildbedeutung, nicht der inhaltliche Sinn der verglichenen Gegenstände. Wenn es in dem Gedicht „Auf einem Bahnhof“ heißt: „Der neue Mond schob wie ein Komma sich Just zwischen zwei gepackte Güterwagen“, so ist das Tertium comparationis nicht die logische Sachunterscheidung des Kommas, sondern seine optische Stellung zwischen zwei Sätzen.

Der Verstäk hat fast ausschließlich charakteristische, selten musikalisch-melodische Gestaltung. Er muß mithelfen, die einzelnen Emp-

findungen (als Sinnesanschauungen und als Gefühle) scharf herauszuarbeiten. Der Anfang der Schilderung des Leichenzuges Kaiser Wilhelms I. („In einer Winternacht“) lautet:

Viel Tausende haben sich aufgemacht
In stürmischer, schneeiger Winternacht.
Die Menge staut sich, steht Fuß zu Fuß,
Dem Kaiser zu danken mit lehtem Gruß.

Plötzlich am Schloß zwei Flammen wie Schlangen,
Vom Dom her wimmert ein Glockenbängen,
Bald dröhnt es gleichmäßig, ohn' Unterlaß
In grausamem Takt, in furchtbarem Baß.
Und wo sich die Massen zusammengeschoben,
Aber die Köpfe schwimmt, hoch erhoben,
Ein roter Sarg, so tränen schwer,
Ein Troß von Königen hinterher.
Wie die Wolken erschrocken hasten,
Der Wind pakt: halt, halt! des Bahrtuchs Quasten . . .

Gelegentlich schärft sich, mit Hilfe von Reim und Syntag, die charakterisierende Kraft des Taktes zur Karikatur, so in dem „Hand=fuß“, wo der Gegensatz zwischen der gemessenen Geschäftigkeit der Bedienten, die sich im abgezirkelten Hofzeremoniell bewegen, und der vornehm=hingegossenen Eleganz der Lady durch den Wechsel von vier Versen mit gehacktem und abgeschnittenem und einem Verse mit schleifendem Metrum versinnlicht wird:

Viere lang,
Zum Empfang,
Vorne Jean,
Elegant,
Fährt meine süße Lady.

Schilderhaus,
Wache raus.
Schloßportal,
Und im Saal
Steht meine süße Lady.

Der Bau der Gedichte strebt zum Bildhaften. Ganze Gedichte sind als Gemälde komponiert, so „Der Viererzug“:

Vorne vier nickende Pferdeköpfe,
Neben mir zwei blonde Mädchenköpfe,
Hinten der Groom mit wichtigen Mienen,
Un den Rädern Gebell.

In den Dörfern windstillen Lebens Genüge,
 Auf den Feldern fleißige Spaten und Pflüge,
 Alles das von der Sonne beschienen
 So hell, so hell.

Man sieht: das Transitorische der dichterischen Sprache scheint völlig aufgehoben zugunsten des Gleichzeitigen des malerischen Stils. Fast lauter Gesichtsz- und Gehörsempfindungen sind in den Rahmen eines Bildes gespannt; nur „wichtigen“ und „Genüge“ weisen auf etwas Begriffliches hin. Die erste Strophe malt den eigentlichen Bildgegenstand, das Gefährt, die zweite den Landschaftshintergrund. Der halb drängende, halb anhaltende Takt gibt die Empfindung desfahrens durch die sommerstille Landschaft wieder. Die Reimstellung (aabc, ddbc) schließt rahmenartig das ganze Bild zusammen. Der Dichter gibt genau so viel wie ein Maler: nur das Bild. Von den inneren Beziehungen zwischen den beiden Fahrenden, dem Menschlich-Seelischen, sagt er nichts. Das können wir erraten oder nicht erraten. Aber eigentlich, da der Maler noch das Mittel hat, es durch Haltung, Gesichtsausdruck usw. anzudeuten, so gibt uns der impressionistische Dichter weniger. Der Maler stellt Seelenwerte durch das Symbol der Farbe dar, der Dichter, der sich mit den bloß vorgestellten Eindrücken behelfen muß, bleibt im Äußeren und Äußerlichen stecken.

Nichts zeigt dies schärfer als Liliencrons impressionistisches Wirtuosenstück: „Die Musik kommt.“ Ein begabter Rezitator, wie Emil Milan, konnte durch den Vortrag des Gedichtes wirklich die Illusion einer vorbeiziehenden Wachtparade erwecken mit Beckenschlag, Bombardon, Pikkolo und den anderen Instrumenten der Regimentsmusik, mit Hauptmann, Leutnant, Grenadieren und Mädchen. Aber was bleibt als seelischer Gehalt übrig, wenn das Gedicht verrauscht ist? Der Dichter sagt es selber:

Zog da ein bunter Schmetterling,
 Tschingtsching, bum, um die Ecke?

Ein flimmerndes Bild, ein verhallender Klang, eine flüchtige Süßigkeit auf der Zunge. Der Geist bleibt leer, und das Gefühl entschwindet bald. Es gilt auch für die ästhetische Wirkung der Lyrik, daß die besten Gedichte aus dem Versagen und nicht aus der Erfüllung entstehen. Das ist es, was der Genießer Liliencron nicht begreifen wollte. Man erinnert sich bei seinem konsequenten Impressionismus an ein Wort Kants: „Gedanken ohne [sinnlichen] Inhalt sind leer,

Anschauungen ohne Begriffe sind blind. Daher ist es ebenso notwendig, seine Begriffe sinnlich zu machen, d. i. ihnen den Gegenstand in der Anschauung beizufügen, als seine Anschauungen sich verständlich zu machen, d. i. sie unter Begriffe zu bringen.“

Die Romantik starb an anschauungsbarer Begrifflichkeit; der naturalistische Impressionismus mußte an geistloser Anschaulichkeit zugrunde gehen. Was hat es noch für einen Sinn, Gedichte zu machen, wenn die Lyrik sich gänzlich aus der Seele in die peripherischen Sinnesgebiete des Bewußtseins flüchtet? Warum will sie in dem aussichtslosen Wettstreit um eine nachahmende Wiedergabe von Sinneseindrücken ihren Platz nicht lieber gleich der Maschine abtreten, dem Phonographen und Kinematographen?

Die Einsicht von der würdelosen Mechanisierung der dichterischen Sprache im Zeitalter des Materialismus ist freilich erst nach dem Schluß des Jahrhunderts durchgedrungen. Erst mußte das Erlebnis des reinen Eindrucksstiles, der bei Eliencron Natur war, noch zur wissenschaftlichen Theorie versponnen werden. Arno Holz unternahm diese Aufgabe.

Er hatte, nach epigonenhaften Anfängen, 1885 mit seinem Versbande „Buch der Zeit. Lieder eines Modernen“ Aufsehen erregt. Es waren freilich so wenig Lieder, wie die „Lieder eines Sünders“. Vielmehr der krampfhafte Versuch eines hauptsächlich intellektuell gerichteten Geistes, um jeden Preis „moderne“ Lyrik zu machen. Aber der Begriff „modern“ wird noch wesentlich stofflich gefaßt. Der Verfasser, der 1863 in Rastenburg (Ostpreußen) geboren wurde und vom zwölften Jahr an in Berlin aufwuchs, bekennt:

Nicht am Waldrand bin ich aufgewachsen
Und kein Naturkind gab mir das Geleit,
Ich seh' die Welt sich drehn um ihre Achsen
Als Kind der Großstadt und der neuen Zeit.
Tagaus, tagein umrollt vom Qualm der Essen,
War's oft mein Herz, das lautauf schlug und schrie,
Und dennoch, dennoch hab' ich nie vergessen
Das goldne Wort: auch dies ist Poesie.

In einem Eingangsgedichte steckt er der neuen Poesie genauer ihre Grenzen ab: Darstellung des Lebens in Kohlengrube und Werkstatt, Fabrik und Eisenbahn, Gefängnis und Spital. Aber auch in alter Romantik darf sie noch schwelgen, wie es die „Lieder eines Modernen“ denn auch reichlich tun. Das seelisch Moderne besteht in der Hauptsache in der Gebärde eines welterobernden Kraftmeiertums

und Verfluchten=Kerl=Spieles. Er höhnt auf die Epigonendichter; er ist ein Johannes der Täufer des kommenden Jahrhunderts, ein Winkelried, der die Speere der Alten sich in die Brust gräbt; er wettert „Donner und Doria!“ gegen die Modedichter, verflucht die Dressur der Konventionellen und gefällt sich in Hyperbeln und Antithesen. Die Form aber ist Heines saloppe Feuilletonlyrik; nur daß die funkelnden und feingeschliffenen Diamanten Heines zu Gläserben geworden sind. Im Grunde die ledernste Prosa. Die Poesie, sagt er einmal,

kehrt nicht nur auf ihrem Gang
In Wälder ein und Wirtshausstuben,
Sie steigt auch in die Kohlengruben
Und setzt sich auf die Hobelbank.

Mit solchen „nicht nur — sondern auch“; „aber“ und „denn“, „wohl — doch“ sind endlose Reihen von Versen gebildet. Ein unversieglischer Strom von zähen Strophen entquillt der tintengefüllten Feder. Das trockene Klappern einer Häckselmaschine ertönt durch diese Gedichte; denn dieser Dichter kann wohl nach Hebung und Senkung schulmäßig taktierte Wörter aneinanderreihen, aber er kann keine rhythmisch bewegte Lyrik schreiben. Es bleibt alles harter Verstand und spröde Sprachfertigkeit; das schwingende Tönen des Gemüts ist ihm ver sagt.

Er sah es selber ein. Aber was sein persönlicher Mangel war, bürdete er nun der ganzen Zeit, ja der Dichtung und ihrer Sprache selber als Schuld auf. Er hatte, ein ausgesprochener Theoretiker und Schulmeister, mit seinem Freunde Johannes Schlaf im Winter 1887/88 die „Papierner Passion“ und andere episch-dramatische Studien verfaßt und in ihnen für die Prosa den konsequenten Impressionismus versucht. Die Erzählung „Papa Hamlet“ (1889) und das naturalistische Drama „Die Familie Selicke“ (1891) waren gefolgt. Auch die Theorie hatte damit den Schritt vom Stoffnaturalismus zum Stilnaturalismus getan, den der Vollblutimpressionist Villencron aus naiver Natur gewagt. Aber freilich, Villencron, der unkritische, hatte den Schritt nicht ganz getan. Er hatte sich seine künstlerische Freiheit gewahrt und seinen Impressionismus mit viel altmodischen Formelementen verballhornt. Da galt es reinen Tisch zu machen.

Noch unmittelbar vor Schluß des Jahrhunderts, dessen Entwicklungskurve von romantischer Geistigkeit zu materialistischer Sinnlich=

keit sich senkte, 1898 und 1899 gab Arno Holz zwei Hefte Gedichte unter dem Titel „Phantasmus“ heraus, denen er zu Verteidigung und Angriff, 1899 die Kampfschrift „Revolution der Lyrik“ folgen ließ. Mit dem ganzen doktrinären Radikalismus, der Holz eigen ist, war hier allen klanglich-melodischen Formelementen des lyrischen Gedichtes der Krieg erklärt: dem Reim, der Strophe, dem durchlaufenden Takte. „Wozu noch der Reim?“ ruft Holz in der „Revolution“, „der erste, der — vor Jahrhunderten! — auf Sonne Wonne reimte, auf Herz Schmerz und auf Brust Lust, war ein Genie; der Tausendste, vorausgesetzt, daß ihn diese Folge nicht bereits genierte, ein Kretin. Brauche ich denselben Reim, den vor mir schon ein anderer gebraucht hat, so streife ich in neun Fällen von zehn denselben Gedanken. . . . Und man soll mir die Reime nennen, die in unserer Sprache noch nicht gebraucht sind! . . . Es gehört wirklich kaum „Übung“ dazu: hört man heute ein erstes Reimwort, so weiß man in den weitaus meisten Fällen mit tödlicher Sicherheit auch bereits das zweite. . . . Der Tag, wo der Reim in unsere Literatur eingeführt wurde, war ein bedeutsamer; als einen noch bedeutsameren wird ihre Geschichte den Tag verzeichnen, wo dieser Reim, nachdem er seine Schuldigkeit getan, mit Dank wieder aus ihr hinauskomplimentiert wurde.“

Und mit dem Reim die Strophe. Prachtvollste Wirkungen haben jahrhundertlang ungezählte Poeten mit ihr erzielt. Heute aber hat sie sich überlebt. „Unser Ohr hört heute feiner. Durch jede Strophe, auch durch die schönste, klingt, sobald sie wiederholt wird (!), ein geheimer Leierkasten. Und gerade dieser Leierkasten ist es, der endlich raus muß aus unserer Lyrik.“

Und drittens der Rhythmus (Takt) als gesetzmäßiger Wechsel von Hebung und Senkung. In der bisherigen Lyrik hatte er „nicht nur durch das gelebt, was durch ihn zum Ausdruck ringt“, sondern es freute ihn „auch noch seine Existenz rein als solche“. Es war „Streben nach einer gewissen Musik durch Worte als Selbstzweck“ gewesen. Sogar durch die freien Rhythmen Goethes oder Heines (als ob die rhythmisch das gleiche wären!) hört Holz den „geheimen Leierkasten“ hindurch tönen.

An die Stelle der musikalisch-melodischen Form der alten Lyrik soll ein neues charakteristisch-individualisierendes Formprinzip treten. Die Lyrik soll nur noch von einer impressionistischen Taktbewegung getragen sein. „Das letzte Geheimnis der von mir in ihrem unter-

sten Fundament bereits angedeuteten Phantasuskomposition“, erklärte Holz, „besteht im wesentlichen darin, daß ich mich unaufhörlich in die heterogensten Dinge und Gestalten zerlege. Wie ich vor meiner Geburt die ganze physische Entwicklung meiner Spezies durchgemacht habe, wenigstens in ihren Hauptstadien, so seit meiner Geburt ihre psychische. Ich war ‚alles‘, und die Relikte davon liegen ebenso zahlreich wie funterbunt in mir aufgespeichert. Ein Zufall, und ich bin nicht mehr Arno Holz . . ., sondern ein beliebiges Etwas aus jenem Komplex.“

Arno Holz wäre kein Kind seiner Zeit, wenn er nicht, sehr bewußt, die Entstehung seiner neuen Lyrik physiologisch begründete. Aus dem biogenetischen Grundgesetz wird die Zusammensetzung auch der geistigen Persönlichkeit aus der Gesamtheit der durchlaufenen Wesensstufen abgeleitet. Ihre Zerlegung in die verschiedensten Dinge und Zustände schafft dem Lyriker den Stoff zu seinen Gedichten. Nicht gerade eine neue, nur eine neu, d. h. mechanistisch formulierte Auffassung einer Stufe des dichterischen Schaffensprozesses. In einem der Phantasusgedichte „zerlegt“ Holz so „verdauungsfelig“ auf dem Sofa liegend, sein geistiges Ich in folgende Reihe von „früher durchlebten“ Wesen: Sonnenstäubchen, Rauchringel, Sonntagnachmittagsgigarre, Lachs, Rehrücken, Maraskinolauf, Paradies, Lämmchen, Tiger, Löwen, Blümchen, Leierschwänze, Araras, Kolibri, Smaragdweide, Erardflügel, Klara Schumann, Putten auf Wölfchen, alter Herr im Sternenschlafrock als Dirigent (Gottfried Kellers „Tanzlegendchen“!), Blechschilde mit Aufschrift: „Non fumare . . .“ Allahtrank. Man sieht, der Verfasser läßt sich von seiner träumenden Phantasie durch ein funterbuntes Durcheinander von Vorstellungen gänkeln. In anderen Gebieten bleibt die impressionistische Zerlegung der Persönlichkeit aber doch im Rahmen einer Vorstellung und Stimmungseinheit. Zwischen Gräben und grauen Hecken schlendert der Dichter einmal durch den frühen Märzorgen. Gras, Lachen, Brachland ringsum. Am Horizont eine Weidenreihe. Kein Laut. Sonnenlos, wie der Himmel, das Herz. Plötzlich ein Klang in den Wolken: die erste Lerche.

Für diesen Stoff nun, diese in einzelne Impressionen zerlegte Vorstellungswelt gilt es die entsprechende lyrische Form zu finden. Holz schafft sie in der sogenannten Mittelachsenpoesie. Jede Vorstellung lebt für sich. Sie schwebt in ihrer eigenen Stimmungsatmosphäre. Aus Vorstellungsinhalt und Stimmungsatmosphäre

wächst das taktische Ausdrucksgebilde hervor. Seine Form heißt restlose und fein sich anschmiegende Wiedergabe der Stimmung. Es wäre z. B. der Satz: „Der Mond steigt hinter blühenden Apfelbaumzweigen auf“, nach Holz unkünstlerisch, weil bloß referierend. Künstlerisch wird er erst durch Umstellung:

Hinter blühenden Apfelbaumzweigen
Steigt der Mond auf.

Das heißt: nun sind die Hauptträger der Anschauung und Stimmung, Apfelbaum und Mond, jeweils auch durch die Stellung in der Mitte als solche künstlerisch gekennzeichnet. Ein Gedicht setzt sich aus einer Reihe solcher durch die einzelnen Vorstellungen bestimmten taktischen Einzelgebilde zusammen, die nicht mehr dem Gesetz eines bestimmenden Gesamtaktes unterworfen sind. Indem jeweils die Hauptträger der Vorstellung und der Stimmung als Hochtöne in die Mitte eines Vorstellungskomplexes gerückt oder um die Mitte symmetrisch gestellt und durch den Druck diese Hochtöne zu einer vertikalen Reihe angeordnet werden, entsteht, als künstlerisches Rückgrat des Gedichtes, die Mittelachse. So gruppieren sich die Akzente in folgendem Gedicht symmetrisch um die Mittelachse:

Über die Welt hin ziehen die Wolken.
Grün durch die Wälder
Fliehet ihr Licht.
|
Herz, vergiß!
|
In stiller Sonne
Weht linderndster Zauber,
Unter wehenden Blumen blüht tausend Tröst.
|
Vergiß! Vergiß!
|
Aus fernem Grund pfeift, hörch, ein Vögel ...
Er singt sein Lied.
|
Das Lied vom Glück!

Die Druckanordnung ist belanglos. Auch reim- und stropfenlose Gedichte hat es schon längst gegeben. Die ganze Frage der Revolution dreht sich um den „Rhythmus“.

Es ist keine Frage: Arno Holz hat mit seiner lyrischen Revolution auf eine blöde Stelle der epigonenhaften Versdichtung hingewiesen.

Er hat den Unterschied zwischen bloßer handwerksmäßiger, erlernbarer Versifikation und innerem künstlerischem Versgefühl aufgedeckt, den Unterschied zwischen Metrum und Rhythmus. Der Sinn für diesen Unterschied war durch die lyrische Fingerfertigkeit der Geibelnachahmer verschliffen worden. Der echte Künstler hat ihn stets gehabt. Metrisch-korrekte Verse kann jeder Gebildete schreiben.

Aber nun begeht Holz einen Grundirrtum. Indem er, in seinen und der andern Versen seiner Zeit, nur Metrum gewahrt und den Rhythmus vermißt, vermengt er die beiden und schüttet das Kind mit dem Bad aus. Das Wesen des Rhythmus und sein Reiz bestehen in dem spielenden Wechsel zwischen Einzelton und allgemeinem Betonungsgesetz, zwischen Klang und Gehalt, zwischen individueller Freiheit und bindender Regel. Rhythmus ist seelisches Wellenspiel: jede Welle gleich wie die andere, und jede verschieden von der andern. Wobei die rhythmische Gestalt bei dem wahren Künstler stets durch das Wellenspiel des vorstellungsbedingten Stimmungslebens und seine seelische Grundhaltung bedingt ist.

Goethe und Lessing und Schiller haben dieselben Blankverse verwendet; aber wie anders tönt der Rhythmus des „Don Carlos“ als der der „Iphigenie“ oder des „Nathan“!

Auch die sogenannten „freien Rhythmen“ Goethes oder Mörikes lassen zwischen allen starken Betonungen der Einzelvorstellung und -empfindung das rhythmische Grundgesetz stets deutlich durchschimmern. Goethes „Prometheus“ z. B. ist auf einen andern Grundton gestimmt als „Ganymed“, und „Grenzen der Menschheit“ auf einen andern als „Wanderers Sturmlied“. Diesen Rhythmus aber als Element der inneren Form, in dem man den Herzschlag des echten Dichters hört, vernimmt Holz in seinen und seiner meisten Zeitgenossen Lyrik nicht, weil er in der Tat nicht mehr darin ist oder nur in konventionell ausgeglätteter Form, er hört nur das äußere Metrum und kommt so folgerichtig dazu, diesen „geheimen Leierkasten“ aus der Lyrik hinauszuerwerfen, zerstört aber damit auch ihr wichtigstes Formelement. Seine revolutionären Gedichte sind ganz einfach Prosa, und wo sie es nicht sind, sind sie keine Mittelachsen-gedichte. Wie herrlich weit hat es die lyrische Kunst damit unter naturalistischer Flagge gebracht! Um 1780 hatte Herder das Sangbare, d. h. innerlich Rhythmische als das Wesen der Lyrik erkannt. Nun hat der konsequente Impressionismus die künstlerische Form der Lyrik aufgelöst. Dies endgültig und unwiderleglich nachgewiesen

zu haben, ist kein kleines Verdienst von Arno Holz, wenn er es auch nicht beabsichtigte. In seiner „Revolution der Lyrik“ erscheint der Naturalismus künstlerisch als das, was er weltanschaulich ist: als Selbstaufhebung der Kunst durch Verzicht auf den formenden Geist, als reiner Stoff.

Es gibt nur einen Weg aus dieser Niederung: die Besinnung auf die geistige Kraft der Persönlichkeit als das eigentlich Schöpferische. Rückkehr von intellektualistischer Virtuosität zur melodischen Sprache des Gemütes.

Schluß

Ausblick

Unser Weg ist Schritt für Schritt und Stufe für Stufe ein Niedersteigen gewesen. Der geistige Glanz des deutschen Namens um 1900 erweist sich heute als Schein, Zivilisation ist an die Stelle der Kultur getreten. Nicht bei den Deutschen allein; überall, wo die Salmibildung der modernen Großstadt das geistige Leben eines Landes bestimmt. Zwei Menschenalter rücksichtslosester Realpolitik auf allen Gebieten des geistigen und praktischen Lebens haben eine reiche und tiefe Kultur, wie sie selten ein Volk besaß, auszuhöhlen vermocht. Bis in die Mitte des Jahrhunderts war das Denken und Schaffen durch Ideen beherrscht, von da an durch Begriffe, d. h. wissenschaftlich oder praktisch bestimmte Tatsachen. Der Materialismus verpflichtete jeden Schaffenden auf den positiven Tatbestand: den Geschichtschreiber auf die Denkmäler, den Naturforscher auf Beobachtung und Experiment, den Theologen auf das wissenschaftlich erforschte Diesseits, den Ethiker auf das Menschlich-Erreichbare, den Philosophen auf das sinnlich Wahrgenommene, den Künstler auf die Wirklichkeit, den Techniker auf die Konstruktion der Materie, den Industriellen auf ihre Ausbeutung, den Staatsmann auf den Erfolg durch die Macht.

Man darf selbst heute nicht blind sein gegen das Große, was der Materialismus überall geschaffen. Aber man muß sich heute klarmachen: die treibenden Kräfte in ihm stammten aus dem alten Idealismus, und der Materialismus bot bloß Stoff und Mittel zur Ausführung: er ließ die Ideen zu Gestalten erstarren und gewöhnte den Blick, sich mit ihnen zu begnügen und den Flug über die sichtbare Welt zu meiden. So wenig Faust ohne Mephistopheles zu schaffen vermag, so wenig Mephistopheles ohne Faust. Das aber war der verhängnisvolle Irrtum: je länger je mehr suchte man sich ohne Faust zu behelfen. Durch das Zauberwort Organisation

hatte man das reiche und bewegliche Leben in eine tote und geregelte Maschine umgeschaffen, die den natürlichen Boden aushöhlte und Fabrikware an Menschen und Gegenständen lieferte.

Von den Künsten hatte die Dichtung als der unmittelbare Ausdruck des fühlenden und denkenden Geistes vielleicht am schwersten durch die Wirklichkeitsanbetung zu leiden. Ihre großen Taten in nachromantischer Zeit geschahen in der Mitte des Jahrhunderts oder gehen auf sie zurück; die Auseinandersetzung zwischen Idee und Gestalt, Kraft und Ziel wirkte damals mächtig befruchtend. Aber je mehr der Kulturwille sich dem Ziele, der Herrschaft über die tatsächliche Welt näherte, um so mehr erlahmte seine Tragkraft. Die Epik hatte es weniger zu spüren als das Drama und die Lyrik. Denn jene ist auf den Reichtum positiven Lebens angewiesen, diese leben vom Gegensatz zwischen Wirklichkeit und Ideal; im Drama erhebt sich der Wille kämpfend aus der Enge und Ohnmacht des Wirklichen in die Weite und Allgewalt des Geistes, in der Lyrik schwebt die Sehnsucht auf der Jakobsleiter der Gefühle von der Erde zum Himmel. Wofür aber will der Wille kämpfen, wohin die Sehnsucht steigen, wenn kein Himmel von Idealen sich über der Erde mehr wölbt, sondern nur noch eine Leere des unendlichen Raumes sie umgähnt? Wo hat jemals ein Dichter Großes geschaffen aus dem Wissen um die Wirklichkeit, ohne den Glauben an das Unbekannte?

Henrik Ibsen spricht das ganze Elend aus in seinem „Baumeister Solneß“ (1892). Der Baumeister, der dazu berufen war, Kirchen, Weihestätten des Geistes, der Anbetung Gottes, zu bauen, sagte sich von Gott los und baute Wohnhäuser für Menschen, Heimstätten der Behaglichkeit, und verlor darob sich selber, seine Kraft und sein Glück. Bestätigt nicht die deutsche Dichtung der Zeit mit erschreckender Offenheit die Wahrheit des bitterernsten Symbols? Eine reiche und zum Teil bedeutende Erzählliteratur breitete sich, wie eine Kolonie behaglicher Landhäuser, über die Erde hin aus, aber es fehlen Kirchen mit zum Himmel weisenden Türmen — Drama und Lyrik. Die große Zahl damals entstandener Dramen und Gedichte zeigt nur die innere Armut und den Mangel an Stilsinn. Man war sich gar nicht mehr bewußt, was fehlte, nahm — wieviel vermochte der Wille damals in der Technik! — das Wollen für das Können, die technische Fertigkeit des Talentes für die schöpferische Naturkraft des Genies, die äußere Gestalt für die innere Form. Die wirklich bedeutenden Dichter der Zeit waren der Lyrik

entweder schon von vornherein verloren, Fontane und C. F. Meyer, oder sie verfiel mehr und mehr in ihnen, Storm und G. Keller. Man schwamm ja im Wohlleben, und nur die Not lehrt beten.

Der Naturalismus, mit der Ausschließlichkeit seiner folgerichtigen mechanistisch-physiologischen Weltanschauung, bedeutete das völlige Versagen der Formkraft aus der Leere des geleugneten Geistes. So gab man statt des dauernden Seelenerlebnisses den flüchtigen Sinneneindruck, statt geistgeschaffener künstlerischer Form vom Verstand ersonnene technische Akrobatik. Der reine Impressionismus, am Horizont der Seele angesiedelt, ließ die Lyrik ersterben. Eine Sündflut von Versen ergoß sich über die Erde, aber kein Lied schwebte mehr in den Himmel. Ein tiefes Wort Morgensterns spricht es aus:

Entgöttlichung heißt Entpersönlichung,
Also Weltvergewöhnlichung.

Nichts zeigt eindringlicher, wie schwer es war, sich von dieser materialistischen Seelenverfassung abzulösen und von den Flügeln des lyrischen Ich den schweren Erdenstaub abzuschütteln, als das Beispiel einer so ernsthaft ringenden und kraftvollen Persönlichkeit wie Richard Dehmel (1863—1920). Ein Schüler Nietzsches, wird er nicht müde, den Triumphgesang des Lebens anzustimmen:

Das Leben ist des Lebens Lust!
Hinein, hinein mit blinden Händen,
Du hast noch nie das Ziel gewußt;
Zehntausend Sterne, aller Enden,
Zehntausend Sonnen stehen und spenden
Uns ihre Strahlen in die Brust!

Unaufhörlich preist er des Lebens unerschöpfliche Zeugungs- und Wandlungskraft. In „Venus Regina“ erläßt der Dichter, sich in einen um seine tote Gattin trauernden König verwandelnd, den Befehl:

Mein Volk soll fröhlich seine Toten ehren!

So wird die Trauerfeier zum berausenden Tanz der Lust, in dem nackte Menschen dahinschweben und singen:

Tröstliche Lüfte
Halten im Tode Leben verborgen.
Wissen macht Sorgen.
Wenn er sich drückte an meine Brüste,
Wenn er mich küßte,

Wußten wir nichts von gestern und morgen.
 Lust ist Verschwenden,
 Leben heißt lachen mit blutenden Wunden.

Nietzsches (und Ibsen-Brands) Persönlichkeitskultus vernimmt man, wenn Dehmel seinem Sohne zuruft: „Sei du, sei du!“ und wenn er ihn dem Gebot der Pflicht trogen heißt. Das Lebendig-Sinnliche im Individuellen steht ihm höher als das Geistig-Sittliche im Allgemeinen. Aber bei Dehmel strömt der Wille zum Leben nicht aus dem Selbstüberwindungstrieb einer übergeistigen Persönlichkeit, wie bei Nietzsche, sondern aus dem Überdrang einer sinnlichen Natur. Liebe ist ihm die Lockkraft und das Geheimnis des Lebens:

Ich ging nach Liebe aus auf allen Wegen,
 Auf allen kam die Liebe mir entgegen,

so singt er in „Weib und Welt“. Seine Titel schreien die Liebesinbrunst in die Welt: Erlösungen (1891); Über die Liebe (1893); Weib und Welt (1896); Verwandlungen der Venus (1907). Die Liebe ist ihm nicht Ziel der reinen Sehnsucht wie für Hölderlin. Sie ist ihm nicht sinnlich-geistreiches Spiel, wie für Heine. Es ist etwas Pathetisch-Orgiastisches in seiner Lobpreisung der Liebe. Man fühlt sich an die Mysterienkulte des spätheidnischen Orients erinnert. Man sieht Leiber ekstatisch zucken und taumeln, Glieder sich verschlingen, man hört wilde Schreie der Lust und riecht schwüle Dünste. Und schließlich scheint das geheimnisvolle Tor des Lebensrätsels erschlossen in der Umarmung von Mann und Weib. So stark ist das Interesse des Dichters an der Liebe als Problem und als Lebensstatfache, daß er in den „Verwandlungen der Venus“ sie fast wissenschaftlich erschöpfend und darum sehr pedantisch in etwa dreißig verschiedenen Formen besingt: als Anadyomene und Primitiva, als Pandemos und Socia, als Creatrix und Urania usw.

Soweit ist Dehmel ganz Naturalist, befangen in der physiologischen Weltanschauung des Materialismus. Aber schon die orgiastische Inbrunst seines Liebesevangeliums zeigt, daß die Liebe ihm nicht nur, wie den gewöhnlichen Naturalisten, physischer Trieb und körperliche Funktion ist. Es betet den Körper nicht an, wer in ihm nicht das Gefäß eines Höheren, Allgemeinen sieht. So wird ihm die Liebe „Das Trübe“, ein metaphysischer Grundwert mit polarer Auswirkungskraft: egoistisch-sinnlich Fremdes an sich rassend und es vergewaltigend; sozial-geistig sein Ich hingebend und in Güte hinschmelzend. Am tiefsten vielleicht hat er diese Zwiennatur der Liebe an der

Persönlichkeit Christi gedeutet in „Gethsemane“. Liebe ist der Inbegriff von Christi Wesen und Wirken gewesen; aber in Hingebung und Kampf hat sie sich gespalten, „Höre“, betet er zu Gott:

Höre, Geist der Wahrheit,
Meinen Zwiespalt, meine dunkle Schuld:
Der ich wandelte in Kampf und Starrheit,
Liebe lehrt' ich und Geduld.

Ach! ein Baum, der Licht gab, wollt' ich leben,
Übermächtig der Natur;
Nur mein Glaube war mir Leben.
Ach, sie sahn nicht auf mein Streben,
Sahn die Tat, des Baumes Schatten nur. — —

Wehe, wehe, Geist der Liebe,
Voller Reinheit schwebst du, klar und hoch;
Doch dein Pfad ist Nacht und kalt und trübe,
Und mich fettete die Erde doch!
Schwerter stieß ich in die weichsten Herzen:
Allen wollt' ich liebend glühn,
Aber meiner Mutter mach' ich Schmerzen
Und mit sehnsuchtwundem Herzen
Weint um mich die Magdalenerin.

So konnte aus der irdischen Form der einen Liebe, dem eifernden Kämpferwillen, der Verräter, Judas, hervorbrechen, und nun in Gethsemane tritt er heischend vor ihn: soll der irdische Kämpfer, soll der himmlische Dulder siegen? Judas spricht:

Wähle, Freund! Hier Todeskelch, hier Schwert.

Die himmlische Liebe führt zur Selbstvernichtung, die irdische zur Hinmordung Tausender. Und die himmlische singt:

Nicht wie Ich will, Vater,
Geist der Welt, der alle Seelen speist,
Allen Fleisches Schöpfer und Verater,
Du des Lebens, du des Todes Vater,
Deiner Hand befehl' ich meinen Geist!

Die Glut des Glaubens hat die Liebe nach Golgatha geführt; Christus läßt sich als König der Juden verhöhnen und ans Kreuz schlagen, um als König der Welt wieder aufzuerstehen.

Hier öffnet sich doch wohl der Weg in Dehmels soziale Lyrik. In dem Gedicht „Der befreite Prometheus“, das zuerst in der Sammlung „Erlösungen“ erschien, ist Prometheus von Zeus gefesselt worden, weil er aus Liebe zu den Menschen gefrevelt. Seiner Bande

ledig, wandert er über die Erde, um die Liebe zu finden. Aber statt ihrer findet er Habgier in Hütten und Burgen, und selbst der Priester weist ihn ohne Gabe von der Schwelle. War sein Opfer umsonst? Da sieht er, am Meeresufer stehend, wie ein Mensch seinen Todfeind aus den Wellen rettet. Da stürzt er in die Knie und dankt Gott: er hat eine Tat selbstbezwingender Liebe gesehen. Er kann selber wieder lieben und leben. Auf diesem Boden stehen Gedichte wie „Die Magd“, „Zu eng“, „Der Arbeitsmann“ und andere Schilderungen aus dem Leben des Proletariates.

Aber bedeutet nun, ähnlich wie bei Hebbel, die Polarität dieser seelischen Veranlagung und geistigen Einstellung nicht eher dramatische Spannung als lyrische Gefühlskraft? Man darf es vielleicht als das Tragische in Dehmels künstlerischer Persönlichkeit bezeichnen, daß es ihm, bei unbedingter psychischer Veranlagung zum Drama, versagt geblieben ist, sein Tiefstes als Dramatiker auszusprechen. Er ist auch darin ein Jünger des philosophischen Impressionisten Nietzsche, daß seine geistige Energie nicht als die gesammelte Triebkraft eines stürzenden Stromes zur Bewegung einer dramatischen Handlung auszureichen scheint, sondern daß sein ringender Wille in die Kraftatome von Impressionen, lyrischen Aphorismen, Kleinbildern, Exclamationen zerstäuben muß. Oft gelangt die kleine Momentimpression zu starker Gefühlswirkung, z. B. in „Durch die Nacht“:

Und immer du, dies dunkle Du,
Und durch die Nacht dies hohle Säusen;
Die Telegraphendröhre brausen,
Ich schreite meiner Heimat zu.

Und Schritt für Schritt dies dunkle Du,
Es scheint von Pol zu Pol zu säusen;
Und tausend Worte hör' ich brausen
Und schreite stumm der Heimat zu.

Aber auch ihm unterläuft wie seinem Freunde Liliencron der Grundirrtum des lyrischen Impressionismus: die Schilderung des sinnlichen Eindrucks für die Gestaltung des Gefühls zu nehmen. Statt zu ergreifen, erregt er nur kühl-intellektuelles Interesse, statt Form gibt er Stoff. Vor allem wo er zum längeren Gedichte ausholt, sehen wir oft Intellekt und Sinnlichkeit getrennte Wege schreiten, er reiht farbige Steinchen an den Glasfaden der Reflexion. Darum ist auch ihm Stil im eigentlichen Sinne versagt. Mitten in das gesteigerte Pathos des Gedanken- und Gefühlschwunges hinein kann

er banalste Ausdrücke individuellen Lebens hineinwerfen, wie etwa am Schlusse der Elegie „Drei Ringe“. Die Erzählung von drei Ringen als Symbolen dreier Treubrücke läßt er auslaufen in ein Bekenntnis seiner Lebensanschauung, entrückt das Individuell-Wirkliche also ins Geistig-Symbolische. Dann aber unterbricht er den Strom des Geistigen doch wieder durch den Hinweis aufs Individuelle, auf die drei Ringe, und schleudert mitten in die Ekstase ein höchst banales: „wie war es doch?“ hinein:

Ich sehe die Krone, die eine, steigen
— Ihr Ringe, drei Ringe, wie war es doch? —
Die Krone steigen, die Krone sinken,
Wie eine Sonne sinken, winken:
Mir nach! nichts ist vergebens!
Fest steht mein flammendes Gebot:
Aus Abendrot wächst Morgenrot!

Von seiner Lyrik als Ganzem bleibt eine zwiespältige Wirkung. Man staunt die Kraft des Willens, die Glut der Leidenschaft an, aber es tönt in ihr nicht die singende Melodie einer sich selber durch Sturm und Gewölk des Irdischen tragenden Seele.

So lehrt gerade dieser begabteste Lyriker des Naturalismus: es gibt keine Lyrik auf diesem Boden, weil es keinen Stil gibt. Stil ist der einheitliche Ausdruck einer lebendigen Persönlichkeit als geistiger Kraft. Der Naturalismus aber trägt sich mit dem Wahn, die positive Wirklichkeit unmittelbar ins Dichtwerk überleiten zu können, und weiß nicht, daß es für den Künstler nur eine von seiner Persönlichkeit erschaffene Wirklichkeit gibt.

Der große Krieg hat das Weltbild, das die Realkultur des 19. Jahrhunderts geschaffen, in seinen materiellen und politischen Werten zu einem großen Teil zertrümmert. Der Krieg ist aber nicht Ursache des Zusammenbruches, sondern nur das gewaltigste und gewalttätigste Symptom eines geschichtlichen Prozesses gewesen, der lange vor seinem Ausbruch eingesetzt hatte: der innern Selbstzersezung des materialistischen Kultursystems. Die ersten Anzeichen des geistigen Zerfalls sieht man schon in naturalistischer Zeit, etwa bei Hermann Conrad. Solange der Materialismus noch Reste des alten Idealismus, wenn auch als Bannware, mit sich führte, vermochte er sich zu halten; wie man auch sie über Bord warf und nur die geistlose und schwere Materie anbetete, sank das Fahrzeug in die Tiefe. Aber erst nach Beginn des neuen Jahrhunderts beginnt man ernst-

licher, die Folgen der materialistischen Weltanschauung für die Kunst — die trostlose Verarmung der Seele, die öde Langeweile der Form — zu erwägen. Erst da wird man sich bewußt, daß man zuerst das Weltbild des 19. Jahrhunderts zertrümmern muß, ehe die Kunst wieder neue Wege und Ziele findet. Es war im Jahre 1901, daß der Maler Julien-Auguste Hervé im Pariser Salon der Unabhängigen acht Bilder unter dem Titel „Expressionismus“ ausstellte. Der Name, in wirksamem Gegensatz gegen den damals noch allmächtigen Impressionismus geprägt, war doch ein höchst unglücklicher Griff; denn wenn Impressionismus oder „Eindrucksstil“ das sagt, was der Begriff psychologisch und ästhetisch bedeutet, so ist im Grunde das Wort Expressionismus oder Ausdrucksstil als solches leer, weil zu allgemein: denn letzten Endes ist aller Stil Ausdruck. Es sei denn, man wolle damit eine Richtung bezeichnen, die nur Ausdruck ohne Inhalt, Gebärden Sprache ohne Seele, Linie und Fläche ohne Sinn, Ton ohne Gefühl ist. Wie denn auch tatsächlich extremste Vertreter dieser Manier in Dichtung, bildender Kunst und Musik derartige Erzeugnisse hervorgebracht haben — Totgeburten, wie alles rein Intellektuelle und Extreme in der Kunst.

Wer aber selber nicht so sehr Expressionist im äußeren Sinn ist, daß er nur auf die Gebärde sieht und das Wort hört, wer auf das Rinnen der unterirdischen Wasser des Lebens lauschen mag, kann doch in der neuen Richtung etwas Tieferes, Innerliches vernehmen: die Sehnsucht nach neuen geistigen Werten. Expressionismus, wo er lebendig sein soll, kann nur Idealismus sein.

Der Grundgedanke der expressionistischen Weltanschauung, wenn sie sich nicht als bloßer Snobismus gibt, ist durchaus idealistisch. Er stellt dem „objektiven“, von allem Persönlichkeitsbewußtsein losgelösten Weltbild des Materialismus eine neue Auffassung der Welt gegenüber: die Wirklichkeit besteht für den Künstler nicht aus sich und für sich selbst, sie besteht für ihn nur als Erlebnis eines sinnlich-geistigen Ich. Die Persönlichkeit wird wieder aus der Verbannung zurückgeholt und in den Nabel der Welt gesetzt als der nähernde Quell der künstlerischen Form. Es gibt nicht die Wirklichkeit, wie sie die „exakte“ Wissenschaft von der Natur lehrt und wie sie der naturalistische Dichter mit eifrigem Bemühen abschreibt — aus dem Buche der Wissenschaft, statt aus dem Leben! —, sondern es gibt nur meine, deine, seine Wirklichkeit. Wenn das naturalistische Kunstwerk uns so öde, äußerlich und tot anmutet, so ist

es, weil es die Wirklichkeit und Wirksamkeit der wissenschaftlichen Konvention darstellt. Lebendig und wirksam kann das Werk werden, wenn es wieder aus den Tiefen der erlebenden Einzelseele steigt.

Gewiß war ursprünglich auch das Wirklichkeitsbild des Materialismus Erlebnis. Aber es ward mehr und mehr und zuletzt ausschließlich Erfahrung der Sinne ohne Geistesgehalt. Es liegt im Wesen der geschichtlichen Entwicklung, die stets Auseinandersetzung zwischen Gestern und Morgen ist, daß das neue Weltbild als Erlebnis des Geistes entsteht. Der Künstler, der nicht nach dem Umfang, extensiv die Unendlichkeit der Welt in den Rahmen seiner Seele spannen kann, nimmt sie, wenigstens ihrem Sinn nach, intensiv in sich auf, wandelt sie in seelischen Gehalt um, deutet sie, und das Bild, das er von ihr schafft, steigt als Abstraktion aus seinem Ich hervor. Nicht mehr sinnliche Anschaulichkeit ist das Lob, nach dem er nun auslangt, denn er weiß: alle Anschauung bleibt äußerlich, wenn sie auf der Netzhaut haften bleibt. Höchstes und einziges Ziel ist nun die geistige Anschauung, die Darstellung des aus dem Selbstbewußtsein der Seele stammenden Gefühlserlebnisses. Der Stoff wird nicht mehr draußen gesucht; drinnen muß er erblühen. Schon für Leibniz war die Seele ein Spiegelbild des Alls. Die alte Wahrheit wird aufs neue gefunden. Wo der Naturalist sich mit einem „Winkel der Natur“ begnügen muß, weil er den Begriff Wirklichkeit allzu stofflich faßt, da kann der Expressionist, in dessen Gehirn die Gedanken leicht beieinander wohnen, die ganze Welt aus seinem fühlenden und denkenden Ich gebären und den Kosmos im Symbol seines Werkes darstellen. Er ist der Faust, dessen körperliches Auge erblindet, dessen geistiges aufgeht, um die ganze Schönheit der Welt als sinnvolle Ordnung göttlicher Gedanken in sich aufzunehmen und die himmlischen Stufenreihen der Engel und Heiligen entzückt zu schauen. In seiner Seele summt der Chorus mysticus: Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis.

Wohl mag dem rein realistisch Gerichteten diese expressionistische Weltauffassung als eine Zersetzung der Wirklichkeit erscheinen; aber doch nur einer vermeintlichen Wirklichkeit, die einzig in der Hypothese einer positivistischen Wissenschaft und für den durch sie hypnotisierten Gemeinverstand dagewesen war. Und gewiß ist auch mancher expressionistische Maler und Dichter über die Phase der Zertrümmerung des realistischen Sinnenweltbildes nicht hinausgekommen und emporgestiegen zum innerlichen Wiederaufbau der Welt

aus der Gedanken- und Gefühlseinheit des Ich. Es gibt auch in der Dichtung Futuristen und Kubisten und Gedichte, die wie futuristische Gemälde anmuten. Statt eines organisch aufgebauten Madonnenbildes bieten sie uns verlorene Stücke einer Madonna, eine Profillinie irgendwo, und irgendwo eine Hand, ein Gewandstück, eine Schulter, ein Busentuch, ein Auge, nichts an seinem natürlichen Orte, Desorganisation, ein Gewirr von rätselhaftem Überschneidungen, zwischen denen hier und da ein Etwas auftaucht, das man erkennen und deuten kann. Man denkt an jene Verse, die „die Kleinen von den Meinen“ im Faust sprechen:

Weh! Weh!
 Du hast sie zerstört,
 Die schöne Welt,
 Mit mächtiger Faust;
 Sie stürzt, sie zerfällt!
 Ein Halbgott hat sie zerschlagen!
 Wir tragen
 Die Trümmern ins Nichts hinüber
 Und klagen
 Über die verlorne Schöne.

Georg Trafl (1887—1914) gehört zu diesen Zerstörern der Welt, weil die Welt in ihm selber zerschlagen war. Weil ihre Schwere seine überzarten Nerven zerriß, wie ein Stein ein Spinnwebgewebe. „Sebastian im Traum“ nannte er seine zweite Gedichtsammlung (1915 — die erste, „Gedichte“, erschien 1913). Ein Sebastian im Traum ist er in Wahrheit. Seine Seele ist durchlöchert durch zahllose Wunden, aus denen, wie aus klagenden Mündern, der Schmerz über das Leiden der Welt in trüben, traumhaften, dämmernden Weisen sich ergießt. Hauch der Verwesung geht von ihm aus. Wohin der Kranke sein Auge wendet, überall schaut ihm, quälend, trostlos, das Spiegelbild seiner zerfallenden Seele entgegen. „Alles Verdende ist krank“, stöhnt er. Überall umschattet ihn der Tod. Sein „rundes“ Auge, staunend-entsetzt aufgerissen, weilt auf abendlich trüben, herbstlich trauernden, winterlich fahlen Äckern, dunklen Wäldern, über die aasfressende Raben fliegen. Wie Zwangsvorstellungen einen Geisteskranken ängstigen, so spricht er immer wieder von Kröten, die durchs Gebüsch schleichen, von Ratten, die Leichen benagen, von blutbefleckten Finnen, von Ausfägigen, Sterbenden und Toten. Weit offen stehen Leichenhäuser und Kirchhöfe. Seine Phantasie ist eine Fliege, die sich von verwesendem Fleisch nährt. Es ist geradezu

etwas Liebkosendes in der Gebärde seiner Hand, wenn sie mit behutsamen und doch wühlenden Fingern über Leichen und Geschwüre streicht. Wie nahe scheint er mit dieser Liebe zum Häßlichen und Kranken den Naturalisten zu stehen! Und doch, es ist ein ganz anderes seelisches Verhältnis. Zola beschreibt in „*Lourdes*“ die ekelhaften Krankheiten mit der absichtlich fühllosen, wissenschaftlich interessierten Sachlichkeit des Arztes. Die deutschen Naturalisten schildern das Häßliche mit der herausfordernden Geste übertreibender Nachahmer, die nur künstlerisch und künstlich erheitert, nicht menschlich gerührt sind. Trakl aber liebt das Leiden, indem ihn seine Gräßlichkeit durchschauert. Es ist ihm innerstes Bedürfnis. Er erlebt es in der qualvoller Verzücung, in dem wollüstigen Grauen, womit ein mittelalterlicher Mönch sich blutig peitscht und Christi Wundmale in seinen Händen küßt. Sebastian im Traum.

Was soll er sich grämen ob den Schmerzen des Lebens? Sie sind ja nur leiblich. Sie rühren als Schmerzen nicht an das Innerste seiner Seele. Denn seine Seele ist ganz dem Jenseits hingegeben. So spinnfadendünn ist das Band, das ihn an die sinnliche, in Individuen gestaltete Wirklichkeit knüpft, daß er nirgends mehr Einzeldinge und klare Gestalten sieht. Daß er das Bewußtsein der besondern Persönlichkeit, des geschlossenen Ich verloren hat. Wo sonst der Lyriker unaufhörlich im Liede sein Ich umkreist und etwa ein Richard Dehmel Gedicht um Gedicht mit einem Bekenntnis in der ersten Person eröffnet, wagt sich Trakls Ich zur größten Seltenheit nur aus der Dämmerung des Weltgefühls in die Helle bewußter Persönlichkeit. Lieber wandelt es sich in ein Du oder taucht unter in einem Wir oder Ihr:

Es ist Schnee gefallen. Nach Mitternacht verläßt du betrunken von purpurnem Wein den dunklen Bezirk der Menschen, die rote Flamme ihres Herdes.

Hirten gingen wir einst an dämmernden Wäldern hin.

Er entpersönlicht sein Ich zum bloßen Gattungsbegriff:

Mutter trug das Kindlein im weißen Mond,
Im Schatten des Nußbaums, uralten Holunders.

Ja, er tilgt die Person als Urheber eines Tuns überhaupt und läßt in Infinitiven, Partizipien oder in Substantiven auf -heit und -ung irgendein Geschehen an uns vorüberziehen:

Wieder wandelnd im alten Park,
O! Stille gelb und roter Blumen.

Denn ihm ist die Seele „ein Fremdes auf Erden“. Sie ist wie der Wind, der in Abendbäumen rauscht und zarte Zweige bewegt.

Der Realist, der die Wirklichkeit sich zum logisch organisierten System fester Werte umschafft, hält auch im Kunstwerk auf Geschlossenheit der Bilder und feste innere Fügung. Er baut eine Form, die innen und außen klar und bestimmt ist. Nicht so der Expressionist Trafl. Ihm, dem die Welt zerfallen ist, ist es auch nicht der Mühe wert, den Bau eines festgefügtten Gedichtes zu errichten. Seine Seele hebt einfach an zu tönen oder in Bildern zu schimmern. Seine Gedichte gleichen jenen Medusentieren, die in den Tiefen des Meeres prächtig leuchten in phantastischer Gestalt und, an die Luft gebracht, zu einem Klumpen grauer Gallerte zusammenfallen. Sie müssen in der dämmernden Tiefe des Gemüts betrachtet werden:

Geistliche Dämmerung.

Stille begegnet am Saum des Waldes
Ein dunkles Wild;
Am Hügel endet leise der Abendwind,

Verstummt die Klage der Amsel,
Und die sanften Flöten des Herbstes
Schweigen im Rohr.

Auf schwarzer Wolke
Befährst du trunken von Mohn
Den nächtigen Weiher,

Den Sternenhimmel.
Immer tönt der Schwester mondene Stimme
Durch die geistliche Nacht.

Das ist aufgerissene Form. Wie aus den Wunden des heiligen Sebastian das Blut, so strömt aus ihr das Lebensgefühl in die Weite. Auch die äußere Form ist Weichheit, Fluß, Auflösung. Selten festgefügte Strophen, meist lose Abschnitte, selten regelmäßige Metren, meist flutende Rhythmen, selten Reime. Die Sprache vollends Zerfall. Einfachst gebaute Hauptsätze lose aneinandergefügt, oft ohne syntaktische Gliederung, nur Hauptwörter zusammengestellt, elliptisch, und die Vorstellungsreihen, wenn das Gefühl ansteigt, sich zu einem Ausruf erhebend:

Gebirge: Schwärze, Schweigen und Schnee.
Rot vom Wald niedersteigt die Jagd;
O, die moosigen Blicke des Wilds.

Stille der Mutter; unter schwarzen Tannen
 Öffnen sich die schlafenden Hände,
 Wenn verfallen der kalte Mond erscheint.

O, die Geburt der Menschen. . .

Aber es gilt heute, nicht nur über „die verlorene Schöne“ der zer=
 schlagenen Welt zu trauern, es gilt vor allem, sie im Busen wieder
 aufzubauen. Der Expressionismus wird nur dann mehr als ein
 verwehendes Modebild sein, wenn es dem Dichter gelingt, jenseits
 des zertrümmerten Weltbildes des Naturalismus ein neues, selbst=

ständiges, von aller materiellen Bedingtheit gelöstes zu schaffen.
 Stefan George (geb. 1868) hat diesen Weg beschritten, lange
 bevor es einen offiziell expressionistischen Stil gab. Von unergründ=

lichem Hass gegen das „ewig zu verdammende 19. Jahrhundert“
 erfüllt, das mit seiner Maschinenindustrie und Verkehrsbeschleuni=

gung, seiner politischen und wissenschaftlichen Organisationswut den
 schaffenden Geist austrieb, zieht er sich vor seiner Zivilisation und
 der Menge, die sie bestaunt, in die geweihte Stille der Tempelcella
 der Kunst zurück, um hier als „Priester der Musen den Jungfrauen
 und Jünglingen noch nie gehörte Lieder“ zu singen. Durchaus und
 mit leidenschaftlicher Bewußtheit schneidet er den nährenden Blut=

strom zwischen sich und der materiellen Wirklichkeit des Tages durch
 und birgt sich in dem Jenseits reiner Geistigkeit. Der Künstler, so
 führt er einmal aus, kann sich heute nicht mehr auf die herrschenden
 Allgemeinheiten stützen. Denn diese bestehen nicht mehr „kraft wesen=

hafter Normen und innerer Nötigungen, sondern durch zufällige
 Übereinkünfte und wirtschaftliche Bedürfnisse. . . Der Künstler allein,
 vielleicht auch der berufslose Betrachter, der sich von diesen All=

gemeinheiten unabhängig hält, hat noch die Möglichkeit, in einem
 Reiche zu leben, wo der Geist das oberste Gesetz gibt. Daher seine
 Absonderung und sein Stolz. . . Heute ist wirklich die Kunst ein
 Bruch mit der Gesellschaft“.

George betont diesen Bruch schon in der äußerlichen Gebärde des
 Dichters in seiner Stellung zum Publikum. Er kleidet sich in das
 Hohepriestergewand des Gottgeweihten. Er bildet einen Kreis von
 Hierodulen um sich, mit denen er auf geweihten Altären den Göttern
 von Hellas opfert. Nur ihnen gewährte er lange Zeit Einblick in
 seine Gesichte und Gedichte. Eine kostbare Zeitschrift, die „Blätter
 für die Kunst“, wurde 1890 für die Gemeinschaft begründet. Ihr
 reichte sich das „Jahrbuch für die geistige Bewegung“ an (1910—12).

Sogar die äußere Erscheinung seiner Werke muß von dem seltsamen Ritual eines feierlichen Kultus zeugen. Große Anfangsbuchstaben werden verschmäht, eine neue Satzteilung mit neuen Zeichen (zwei Punkte nebeneinander, Punkt über der Zeile, kein Komma usw.) und eine neue, zugleich sehr einfache und für den Uneingeweihten schwer lesbare Form von Lettern eingeführt. Es soll künstlich Distanz geschaffen werden gegenüber dem profanum vulgus. Lange hörte das Volk draußen aus dem geweihten Tempelbezirk nichts als die geheimnisvolle Kunde von einem priesterlichen Dichter, dessen Gesänge alles überträfen, was heute, und vielleicht je, geschaffen sei. In einer Zeit wildester industriöser Ausbeutung auch der Kunst verschmähte George vornehm alle Volkstümlichkeit. Bis er sich dann doch entschloß, auch weiteren Kreisen den Zutritt zu seinen Werken zu gestatten. Unter ihnen sind bedeutsam: *Algabal* 1892. *Die Bücher der Hirten und Preisgedichte, der Sagen und Sänge und der hängenden Gärten* 1895. *Das Jahr der Seele* 1897. *Der Teppich des Lebens* und *die Lieder von Traum und Tod* 1900. *Der siebente Ring* 1907. *Der Stern des Bundes* (2. Aufl. 1914).

Die Gedichte Stefan Georges bedeuten den Gegenpol naturalistischer Wirklichkeitschilderung. Anschauungen, der Wirklichkeit entstammend, sind so hoch über sie entrückt, in den Äther reiner Geistigkeit gehoben, daß alles Irdisch-Atmosphärische aus ihnen verflogen ist. „Das Erlebnis hat durch die Kunst solche Umformungen erfahren, daß es dem Schöpfer selber unbedeutend wurde und ein Wissen darum für jeden andern eher verwirrt als löst.“ Alles soll Sinn, Bedeutung, Beziehung sein. Aber aus dem Geiste ist dann eine neue Bildersprache, eine Symbolik geschaffen, die mit ihrem Mangel an jeglicher treuen Nachbildung von Realität an das phantastische Linien- und Farbenspiel orientalischer Seidenteppiche innerl. Mit Recht nennt George eines seiner Gedichtbücher „*Teppich des Lebens*“. Man könnte, nach ihrem Stil, sie alle so nennen. Wie bezeichnend für diese impassibilité ist das Gedicht „*Der Täter*“ (aus dem „*Teppich des Lebens*“). Die Person ganz abstrakt, gattungsmäßig gefaßt: einer, der unmittelbar vor einer großen, furchtbaren Tat steht. Was es ist, erfahren wir wiederum nicht; das wäre naturalistisch, individualisierend, an irdisches Wirklichkeitsgeschehen gebunden. Mit welcher Leidenschaft würde etwa Dehmel die durch die Wucht des Bevorstehenden aufgewühlte Seele des Täters geschildert haben! Georges Gedicht atmet die kühle Gelassenheit des in ein

Schicksal ergebenen Helden; Gefühle sind zu Betrachtungen beruhigt:

Ich lasse mich hin vorm vergessenen fenster: nun tu
Die flügel wie immer mir auf und hülle hienieden
Du stets mir ersehnte du segnende dämmerung mich zu
Heut will ich noch ganz mich ergeben dem lindernden frieden.

Denn morgen beim schrägen der strahlen ist es geschehn
Was unentrinnbar in hemmenden stunden mich peinigt
Dann werden verfolger als schatten hinter mir stehn
Und suchen wird mich die wahllose menge die steinigt.

Wer niemals am bruder den fleck für den dolchstoß bemaß
Wie leicht ist sein leben und wie dünn das gedachte
Dem der von des schierlings betäubenden körnern nicht aß!
O wüßtet ihr wie ich euch alle ein wenig verachte!

Denn auch ihr freunde redet morgen: so schwand
Ein ganzes leben voll hoffnung und ehre hienieden . .
Wie wiegt mich heute so mild das entschlummernde land
Wie fühl ich sanft um mich des abends frieden!

An die Stelle der Naturwirklichkeit mit ihren Gesetzen ist im Kunstwerk eine geistig gehobene Welt mit neuer, dem Wesen des künstlerischen Geistes angemessener Gesetzmäßigkeit getreten. Seltene Wörter, sorgfältig gewählte Attribute, wohl erwogene Fügung bestimmen den Bau der Sätze. Die Wirklichkeitsillusion ist durchaus verpönt. Sie wird durch die traumartig vorüberwehende Vision von Farben, Klängen, Düften usw. ersetzt. Wie im dumpfen Bewußtsein, daß die Abstraktheit seiner Kunst das Gefühlsleben töte, strebt der Dichter um so stärker nach der unmittelbar sinnlichen Wirkung der Sprachmittel. Wir sollen „durch Worte erregt werden wie durch Raufsmittel“. Aber diese sinnliche Wirkung der Sprache darf nur in gesetzmäßiger Bindung stattfinden. Die Anhäufung von Konsonanten und Vokalen muß genau gewählt und abgewogen werden. Es werden Gedichte, um nach einer gewissen Richtung der Stimmung zu wirken, nach Vokalreihen abgetönt, deren Glieder dann regelmäßig geordnet erscheinen, z. B. in dem Gedicht „Die Fremde“ („Teppich des Lebens“) findet in der Zeile:

Sie sang im mond mit offenem haar

Wechsel von i, a, o statt nach dem Gesetz: i a o | i o a (i in „im“ kommt, weil im Tiefston stehend, so wenig in Betracht wie die beiden e in „offenem“).

Um Kirchtag trug sie bunten staat (i a u | i u a)
 Und übers jahr als sie im dunkel (u ü a | a i u)
 Einst attich suchte und ranunkel (a u | a u).

So werden alte Requisiten spielerischer Vereskunst wieder hervorgeholt und mit dem glänzenden Lack eines feierlichen Tempelrituals gefirnißt, um als neue zu wirken. Die Rolle des Zauberers fällt dem Rhythmus oder doch wohl eher dem Metrum zu. In einem Aufsatz über Hersagen von Gedichten (in den „Blättern für die Kunst“) wird einmal betont, daß nur der Dichter Gedichte richtig lesen könne, weil er einzig sie rhythmisch lese; dem Laien freilich erscheint dieses Lesen eintönig, liturgisch psalmodierend; „was aber an Berichten über dichterisches Lesen auf uns gekommen ist, beweist, daß ein Dichter niemals anders gelesen hat und nie anders lesen kann“. So herrscht denn bei ihm der Takt mit der souveränen Gewalt eines absoluten Fürsten, der nach dem Gesetz seines Willens dem an sich Wertlosen und Unbegabten Würde verleiht und den Bedeutenden in das Dunkel stößt: Konfilben werden enttont, Bedeutungsträger zur Seite gerückt, Ableitungs- und Nebensilben, Konjunktionen durch den Ton, den Metrum und Reim auf sie legen, ans Licht gezogen:

So lieb' ich dich: wie früher lehren spruch
 Als märchen ehrend du in mittaglicher
 Umgebung vor dich hinschaust: weges-sicher
 Nicht weißt von scham von reue oder fluch.

Ihr nannet joch mein kostbares Gesetz.
 . . . Dies erkenn!

— — — — —
 Ich lasse nicht. Du segnetest mich denn.

Gewiß ist Dichtung Kunst und Kunst nicht Abbildung einer wahllos-verworrenen Wirklichkeit. Und gewiß sind derartige Gesetze und Mittel je und je in dem Schaffen der Großen zur Anwendung gekommen. Aber natürlich, genial, neben andern; das Gesetz wirkte als Freiheit. Die absichtsvolle Strenge und Ausschließlichkeit Georges aber trägt doch allzusehr das Gepräge des Unlebendigen. So schafft man eine Hierarchie, die mit der Hut über Mumiengräber und Reliquien betraut sein mag, aber an denen der Lebendige mit scheuer Ehrfurcht vorbeugeht.

Es genügt doch wohl nicht, um Dichtung zu schaffen, die Wirklichkeit durch Abstraktion zu verflüchtigen: Abstraktion allein ist In-

tellectualismus. Es bedarf, wenn das Bild der Welt nicht in der Höhenluft der Abstraktion zum Eiskristall gefrieren soll, zugleich auch eines lösenden Weltgefühls — der Liebe zu aller Kreatur um ihrer Göttlichkeit willen. Nicht wer die wirkliche Gestalt zur Gedankenvorstellung verdünnt, weil er sie haßt, schafft die Welt im Kunstwerk neu; er opfert nur dem Stolz seines abgesonderten Ich. Sondern nur, wer begriffen hat, daß die Gestalt sinnliches Zeichen, Symbol des Ewigen und Allgemeinen, des Göttlichen ist, und sie darum wie sich selber liebt; denn nun setzt er, die Grenzen des Sinnlichen überschreitend, Gott wieder in sein Recht ein; sein Schaffen ist Anbetung Gottes.

Nur ein im Tieffsten der Seele erlebter Pantheismus mag das lyrische Schaffen neu und wahrhaft befruchten.

Raum bei einem Dichter unserer Zeit bietet dieses Erlebnis ein ergreifenderes Schauspiel als bei Christian Morgenstern (geboren in München 1871 als Sohn des Landschafters Carl Ernst Morgenstern, gestorben 1914 in Meran an der Lungenschwindsucht). Er ist am bekanntesten geworden durch seine Grotesken: Galgenlieder 1905, Palmström 1910. Aber sie stellen nur die eine, nach außen gewandte Seite seines Wesens dar. Die innere offenbart sich in seinen eigentlich lyrischen Büchern wie: Auf vielen Wegen (1897); Ich und die Welt (1898) und vor allem in seinen letzten: Einkehr (1910); Ich und Du (1911) und: Wir fanden einen Pfad (1914). Wer nach den Büchern der einen Gruppe die der andern zur Hand nimmt, steht vor einem Rätsel: wie können beide aus dem gleichen Geiste geflossen sein? Dort eine zum System erhobene Sinnlosigkeit, die mit Wörtern, Klängen, Begriffen spielt, wie ein Kind mit Kieselsteinchen; hier ein bis zur Mystik vertieftes Sich-Einfühlen in die Welt und eine tiefsinnige Offenbarung gesteigerter Gesichte im lyrischen Liede. Und doch ist das eine nur der Gegenpol zum andern.

In seinen von Gottesliebe überfließenden Bekenntnissen „Stufen“ (1918) sagt Morgenstern einmal, daß sich heute das Hauptaugenmerk über den mehr oder weniger glänzenden Abklang der jetzigen Kulturperiode hinweg auf den folgenden Abschnitt, dessen Aufbau, dessen Aufgaben richte. Ihr bleibe u. a. auch dies zu tun: sich möglichst unmißverständlich und allseitig ad absurdum zu führen. Die Galgenlieder stellen sich diese Aufgabe. Sie führen die Kultur einer positivistisch-intellektualistischen Zeit ad absurdum, indem sie, ihre Voraussetzungen rein und ausschließlich erfassend und

die Folgerungen daraus ziehend, ihre Beschränktheit ins Lächerliche rücken. Auch Morgenstern ist zu Niezsches Füßen gefessen. Auch er hat mit dem Lehrer versucht, die Welt durch begriffliche Dialektik zu erfassen, und mußte es erleben, wie das Lebendige ihm gleich Sand unter den Fingern durchsickerte. Nun ist er ein Wissender geworden. Der moderne Mensch, von dem intellektualistischen Geist der Wissenschaft erfüllt, gibt sich dem Wahne hin, durch logische Begriffe und Wörter das Wesen der Dinge zu erfassen. Dieser Wahn ist in ihm erstorben: „Man muß die Gegenwart von ihrer Wissenschaft reden hören, um zu wissen, was ein Parvenu ist“, bekennt er 1911. Und 1910 spottet er: „Man kann nicht bescheidener sein als der ‚gute Europäer‘, der vor einem Universum voll Sternen, den tadellosen Zylinderhut seiner Wissenschaft in der Hand, ein Bild weltmännischer Reserve hochachtungsvoll und ergebenst verb bleibt.“ Die positivistische Wissenschaft glaubt die Dinge zu geben, und gibt doch nur in Wörtern menschliche Vorstellungen der Dinge. „Wenn ich wüßte, welches Wort der Erde keine Vorstellung enthielte, so würde ich es dazu gebrauchen, das Wort Vorstellung zu überwinden. Aber dieses Wort Vorstellung bleibt zuletzt als einziges auf dem obersten Siebe liegen, das alle anderen passiert haben. . . .“ „Welche Vorstellung wäre zuletzt nicht anthropomorph? Anthropomorph, sagt man, sei die Vorstellung eines persönlichen Gottes. Aber der Naturforscher, der sich die Welt unpersönlich, nämlich als Natur, als Wirklichkeit, als einen unendlichen Rnäuel von Wirkungen denkt — hat ja auch von sich selbst kein anderes Bild; er sieht sich, interpretiert sich ‚naturwissenschaftlich‘ als ‚Natur‘ und projiziert sich (in seiner neuen Weltinterpretation) nur ebenso unvermeidlich ins ‚Universum‘ hinein wie früher. Oder vielmehr: Universum ist bereits Selbstprojektion. Anthropomorph ist und muß ‚alles‘ bleiben.“

Die dichterische Ironisierung der Weltansicht des begrifflichen Intellektualisten sind die Galgenlieder. Gibt es eine heißendere Satire auf die Leere der ausschließlich intellektualistischen Kultur als das Lied vom „Rattenzaun“?

Es war einmal ein Rattenzaun,
Mit Zwischenraum, hindurchzuschauen.

Ein Architekt, der dieses sah,
Stand eines Abends plötzlich da —

Und nahm den Zwischenraum heraus
Und baute drauß ein großes Haus.

Der Zaun indessen stand ganz dumm,
Mit Latten ohne was herum,

Ein Anblick gräßlich und gemein.
Drum zog ihn der Senat auch ein.

Der Architekt jedoch entfloß
Nach Afri — od — Ameriko.

Ist nicht für den begrifflichen Materialismus die Welt schließlich ein solcher Lattenzaun geworden, aus dessen Zwischenraum der künstlerische Geist umsonst ein Werk zu bilden unternimmt, so daß er sich schließlich in ein wildes Naturland flüchten muß?

Nach drei Richtungen schiebt Morgenstern seine Angriffsfront gegen den Materialismus vor: er macht die Annahme lächerlich, als ob das Wort das Ding an sich bezeichnete. Zu einer der Westküsten, die nicht mehr Westküste sein will und doch den Walfisch einen Walfisch nennt und ihn dafür hält, sagt der Walfisch:

Dein Denken, liebe Küste, dein Denken macht mich erst dazu.

Oder er führt die Spezialisierung der materialistischen Wissenschaft und ihre Zerstückelung der Welt ad absurdum, indem er vom Körper das Knie abtrennt und es einsam durch die Welt gehen läßt („Das Knie“). Oder endlich, er verhöhnt die Neigung des Materialismus, die Lebensprobleme quantitativ zu lösen, indem er den Zwölfs-Elf sich fortan „dreiundzwanzig“ nennen läßt („Das Problem“).

In einer Legende der Sammlung „Auf vielen Wegen“ erzählt Morgenstern, wie Christus nach dem Abendmahl auf dem Wege nach Gethsemane in einer Scheune mit einer Bauernmagd tanzt, weltentrückt, wie ein Träumer. Plötzlich bricht auf eines Jüngers Wink die Musik ab. Der Meister zuckt zusammen, tiefverhüllten Hauptes geht er in den Garten Gethsemane:

Wie dumpf Gestöhn verlor es sich
In der Oliven grauer Nacht.

Auch Morgensterns Galgenlieder sind nur ein Durchgangspunkt zwischen zwei Lebensperioden, und sein spielender Skeptizismus ist nur die Rehrseite einer tiefen Weltliebe. Der Zweifelnde, der „die Relativität jeder Meinung eingesehen hat“, heißt ein Wort der „Stufen“, „sieht zuletzt auch die Relativität dieser Einsicht ein — und schwingt sich endlich vom letzten Erdenwort in — sich selbst zurück“.

Und ein anderes: „Weder ‚ich‘ bin, noch jener ‚Baum‘ ist, sondern ein Drittes, nur unsere Vermählung, ist.“ Das begrifflich-verstandesmäßige Denken, das die Dinge zerlegt und das Einzelne benennt, bringt nicht zum Wesen vor. Es gilt, mit Meister Eckart, alle Sprache und damit alle Begriffe und Dinge zu zerbrechen: der Rest ist dann Schweigen. „Dies Schweigen aber ist — Gott.“ Erst wer sein Ich liebend mit einem Du vermählt, erschafft sich die Welt und in ihr Gott. Alles Beschränkende und Sondernde der Einzelgestalt ist weggelöscht durch den Strom der Liebe. Die zum Eiskristall gefrorene und gehärtete Gestalt des materiellen Einzeldinges schmilzt in der Sonnenglut Gottes, die die Welt durchstrahlt. Der Mensch hört auf, sich als Sonderwesen fühlen zu können, er fällt mit Gott zusammen. Lebendige Flut steigt aus den Tiefen deutscher und morgenländischer Mystik auf und spendet trostvollen Trank in Leidensnöten. „Betrachte den Sternenhimmel — alles versinkt um dich her. Wer ist er, wer bist du. Dein Denken schweigt. Du fühlst dich wie hinweggehoben, zerflattern. . . . Wer bist du, wer ist er, wenn nicht — Es. Das unsaßbare Selbst, Gott, das Mysterium. Und dies Mysterium fragt in sich selbst: wer bin ich, wer bist du. Gott fragt sich selbst in sich selbst — und weiß keine Antwort, erstummt in sich selbst. . . .“

In der Eintrocknung und Zerstückelung des Weltbildes durch den Materialismus war die Lyrik versiegt, wie ein zarter Wasserfaden in einer Wüste Sandes. Wer verkennet, daß die tiefe und glühende Inbrunst des Gott-Weltgefühls, die die getrennten Dinge in Liebe wieder zusammenfügt, eine Erneuerung der Lyrik bedeuten kann? Es quillt wieder aus den Tiefen, es wallt wieder in den Dämmerungen hin und her, und das Gemüt unternimmt seine lautlosen und weiten Flüge durch die Welt, in der es Abend geworden ist und der Schlummer den Verstand gefesselt hat. An die Stelle des Begriffs tritt wieder das Gefühl, an die Stelle der äußeren, nur sinnlichen Anschauung die innere Schau. Der Dichter ist nicht mehr Beobachter, er ist Seher geworden.

Man kann es in den Gedichtbüchern Morgensterns verfolgen, wie er von Stufe zu Stufe vom Intellektualismus abrückt in das tiefe mystische Schauen der Welt. In den ersten Bänden ist noch manches im geistigen Innern verstandesmäßig, in der sprachlichen Prägung formalistisch nach alten Weisen und spielerisch; nur hie und da tönt vergeistigtes Weiterleben durch. Dann, in dem Fegfeuer

des Skeptizismus von allen Schlacken des Realismus reingebrannt, steigt der Mystiker zum Paradies empor, um zu Füßen Gottes liebend die Welt anzubeten. Die drei letzten Bände, „Einfuhr“, „Ich und Du“ und vor allem der letzte „Wir fanden einen Pfad“ singen mit großartig einfacher Inbrunst das tiefe Lied der gottvermählten Seele, die aus der sinnlich begrenzten Einzelgestalt liebend über das Ganze der Welt fliehet. Der Cherubinische Wandersmann scheint in diesem seligen Gottessehauer aufs neue erstanden:

Ich bin aus Gott wie alles Sein geboren,
Ich geh' in Gott mit allem Mein zu sterben,
Ich kehre heim, o Gott, als dein zu leben.

Wie das selige Jauchzen einer himmlischen Seele, für die der Tod seinen Stachel und die Hölle ihren Sieg verloren hat, tönt es aus der „Hymne“:

Wie in lauter Helligkeit
Fliegen wir nach allen Seiten . . .
Erdenbreiten, Erdenzeiten
Schwinden ewigkeitenweit . . .

Wie ein Atmen ganz im Licht
Ist es, wie ein schimmernd Schweben . . .
Himmels-Licht — in deinem Leben
Lebten je wir, je wir — nicht?

Konnten fern von dir verziehen,
Flohen dich, verbannt, verdammt?
Doch in deine Harmonien
Kehren heim, die dir entstammt.

Was Morgenstern erst in mühevолlem Ringen in sich tilgen mußte, hatte Rainer Maria Rilke (geb. 1875 in Prag) von Anfang an schon verloren: die Ehrfurcht des Realisten vor der sinnlichen Gestalt des in Zeit und Raum gestellten Dinges. Als der Letzte eines alten Geschlechtes gleicht er einer Wasserpflanze, die auf der Oberfläche eine herrliche Blüte entfaltet, aber mit einem dünnen Faden nur am Grunde angeheftet ist, so daß die leiseste Wallung der Flut die scheinbar wurzellose hin und her treibt. Er ist einsam, hilflos, unsicher:

Ich habe kein Vaterhaus,
Und habe auch keines verloren;
Meine Mutter hat mich in die Welt hinaus
Geboren.
Da steh' ich nun in der Welt und geh

In die Welt immer tiefer hinein,
 Und habe mein Glück und habe mein Weh
 Und habe jedes allein. — —
 — Was ich fortsetzte,
 Hinein in die Welt,
 Fällt,
 Ist wie auf eine Welle
 Gestellt.

Mit dem gleichen empfindlichen, hautlosen Gefühl steht er den Dingen gegenüber wie Trakl. Sie hämmern auf ihn ein, er kann sich ihrer nicht erwehren. Alles, was geschieht, geschieht in seiner eigenen Seele. In den „Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“ (1910) schildert er einen solchen Menschen. Er empfindet die Todesangst des jungen Mädchens, das im Traum stirbt, einer Fliege, die in seinem Zimmer zugrunde geht, die eken Ausdünstungen alter Wohnungen: es ist alles zu Hause in ihm; es wohnt in seinem Gefühl. Darum bereitet ihm nichts größere Pein, als die Dinge körperlich sinnlich in Besitz zu nehmen oder sich von ihnen in Besitz nehmen zu lassen. In der Novelle „Der Liebende“ (in dem Bändchen „Die Letzten“, 1902) stellt er einen Nervenartigen einem robusten Freunde gegenüber. Der Freund will sein Examen machen und dann Helene heiraten. Der andere rät erschrocken ab: „Du wirst sie zerbrechen.“ Er hat Helene selber einmal geliebt, aber ist zurückgeschreckt vor der Heirat. In der Parabel „Der verlorene Sohn“ (in den Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge) sagt er: „Geliebt sein heißt verbrennen. Liebe ist: Leuchten mit unerschöpflichem Öle. Geliebt werden ist vergehen. Lieben ist dauern.“ Wo Dehmel, wie die andern Naturalisten, den Dingen hart auf den Leib rückt, sie umarmt und das Gefühl im Genuße entzünden will — und es in Wahrheit oft genug auslöscht, bleibt Rilke den Dingen fern, meidet er den Genuß, um fühlen zu können. Er will nicht mit sinnlichem Auge die plastischen Körper der Dinge mit klaren Flächen und scharfen Konturen wahrnehmen. Sein Gefühl soll sie durchleuchten. Er will Sinn, nicht Sinnlichkeit. Der verlorene Sohn ist entzückt „durch die immer transparentere Gestalt der Geliebten die Weite zu erkennen, die sich seinem unendlichen Besitzwollen auftrat. . . . Wie konnte er dann nachts lang weinen vor Sehnsucht, selbst so durchleuchtet zu sein. Aber eine Geliebte, die nachgibt, ist noch lang keine Liebende. O trostlose Nächte, da er seine flutenden Gaben in Stücken wieder empfing, schwer von Vergänglichkeit. Wie gedachte er dann der Troubadours, die nichts

mehr fürchteten, als erhört zu werden“. Wie der verlorene Sohn sich dieser seiner Liebe bewußt wird, merkt er, daß sie das Gefühl Gottes, Religion ist. Gott ist jenes Helle, Durchleuchtende, das die sinnlichen Gestalten transparent macht.

Aus diesem mystisch-seeligen Gefühlserlebnis der Welt wird Rilke zum Lyriker. Er hat u. a. folgende Gedichtbücher herausgegeben: *Mir zur Feier* 1899 (2. Aufl. Die frühen Gedichte 1909). Das Buch der Bilder 1902. Das Stundenbuch 1899—1902, erschienen 1905. Neue Gedichte I u. II, 1907/08). *Marienleben* 1912. *Quineser Elegien* 1923. *Die Sonette an Orpheus* 1923.

Seinen „Frühen Gedichten“ hat Rilke die Strophen vorangestellt:

Das ist die Sehnsucht: wohnen im Gewoge
Und keine Heimat haben in der Zeit.
Und das sind Wünsche: leise Dialoge
Täglicher Stunden mit der Ewigkeit.

Und das ist Leben. Bis aus einem Gestern
Die einsamste von allen Stunden steigt,
Die, anders lächelnd als die andern Schwestern,
Dem Ewigen entgegenschweigt.

Auch er hat sich, wie Morgenstern — und wie der beiden seelisch verwandte Hugo von Hofmannsthal in dem Brief des Lord Philipp Chandos an Francis Bacon — mit dem Problem der Sprache beschäftigt. Auch ihm ist das Wort, das für den naiven Realisten das Ding so rund und nett bezeichnet, etwas Hartes und Außerliches:

Ich fürchte mich so vor der Menschen Wort.
Sie sprechen alles so deutlich aus:
Und dieses heißt Hund, und jenes heißt Haus,
Und hier ist Beginn, und das Ende ist dort.

— Ich will immer warnen und wehren: bleibt fern.
Die Dinge singen hör' ich so gern.
Ihr rührt sie an: sie sind starr und stumm.
Ihr bringt mir alle die Dinge um.

Seine Sehnsucht, die tötende Berührung mit den Dingen fliehend, breitet sich, still laufend und staunend, „wie ein Feierkleid über die sinnenden Dinge“. Das Gefühl hat alle Sinnlichkeit in sich eingesogen. Mit der Inbrunst des Heiligen, mit der betäubenden Süße des Weihrauches umschwebt es die Gestalten der Welt. Maria ist die Heilige dieses mystisch Verzückten, die jungfräuliche Gottesmutter,

in der das sinnlichste Erlebnis zu reinster Geistigkeit verklärt erscheint. In den „Frühen Gedichten“ stehen Gebete der Mädchen zur Maria, zart, duftig, und doch brünstig in dem neugierigen Staunen über das Wunder der Mutterschaft. In dem „Marienleben“ läßt er die Gestalt der Gottesmutter erstehen, einfach und treuherzig, wie sie in den Legenden wandelt, und zugleich tief und mystisch, wie das geistliche Lied sie besingt.

Das „Buch der Bilder“ erinnert an expressionistische Gemälde. Keine fest umrissenen Gestalten, ruhig in einen geschlossenen Raum hineingestellt. Alles fließend, einzelnes heller aufglänzend, dann wieder untertauchend, verwehend. Die Sehnsucht streicht mit samt=nen Flügeln über die Dinge hin, und sie fangen an zu tönen wie Saiten einer Harfe. Wie klar und bestimmt, realistisch bildhaft steht E. F. Meyers „Römischer Brunnen“ vor uns:

Aufsteigt der Strahl und fallend gießt
Er voll der Marmorschale Rund,
Die, sich verschleiern, überfließt
In einer zweiten Schale Grund;
Die zweite gibt, sie wird zu reich,
Der dritten wallend ihre Flut,
Und jede nimmt und gibt zugleich
Und strömt und ruht.

Hier ist alles Gestalt, Körperlichkeit. Hilfe dagegen sieht in dem Brunnen nur ein Symbol des Fließenden, Lebendigen, Geistigen; das Wesentliche ist ihm nicht das Bild, sondern der Sinn, nicht die ruhende Gestalt, sondern das Geschehen. „Von den Fontänen“:

Ich muß mich nur erinnern an das alles,
Was an Fontänen und an mir geschah, —
Dann fühl' ich auch die Last des Niederfalles,
In welcher ich die Wasser wiedersah:
Und weiß von Zweigen, die sich abwärts wandten,
Von Stimmen, die mit kleiner Flamme brannten,
Von Zeichen, welche nur die Uferkanten
Schwachsinnig und verschoben wiederholten,
Von Abendhimmeln, welche von verkohlten
Westlichen Wäldern ganz entfremdet traten,
Sich anders wölbten, dunkelten und taten,
Als wär' das nicht die Welt, die sie gemeint. . . .

Der ursprüngliche Gegenstand, die Fontäne, ist ganz preisgegeben. Er war nur Ausgangspunkt, Anregung für die sinnende Seele, die über eine reiche Klaviatur von Analogien hinträumt. Man steht hier sehr klar: wie der Realismus mehr und mehr die psychologischen

Gesetze des dichterischen Schaffens denen der bildenden Kunst analog, so gleitet der Expressionismus wieder in den musikalischen Stil hinüber. Er lebt nicht mehr vom Licht, sondern vom Klang. In dem „Buch der Bilder“ ist ein Dialog, worin eine Blinde bekennt, daß die Gefühle erst dann recht in ihr aufgebrochen seien, nachdem sie das Gesicht verloren habe. Wackenroder und Novalis erstehen wieder.

In dem „Stundenbuch“ ist diese Vergeistigung der sinnlichen Welt durch das Gefühl zur Gottesanbetung christianisiert. Der Titel der drei Bücher: Vom monchischen Leben; Von der Pilgerschaft; Von der Armut und vom Tode sprechen alle von Verzicht auf Genuß und Besitz und festes Beharren im sinnlichen Leben. Der Dichter bringt Gott, in dessen Dunkel er ganz versunken ist, zu den Horae canonicae seine Gebete dar:

Du Dunkelheit, aus der ich stamme,
 Ich liebe dich mehr als die Flamme,
 Welche die Welt begrenzt,
 Indem sie glänzt
 Für irgendeinen Kreis,
 Aus dem heraus kein Wesen von ihr weiß.
 Aber die Dunkelheit hält alles an sich:
 Gestalten und Flammen, Tiere und mich,
 Wie sie's errafft,
 Menschen und Mächte —
 Und es kann sein: eine große Kraft
 Rührt sich in meiner Nachbarschaft.
 Ich glaube an Mächte.

Wie jene Blinde wünscht er sinnelos zu sein, um den einen Sinn der Welt, Gott, zu erfassen:

Lösch' mir die Augen aus, ich kann dich sehn,
 Wirf mir die Ohren zu: ich kann dich hören,
 Und ohne Füße kann ich zu dir gehn,
 Und ohne Mund noch kann ich dich beschwören.

Das Licht sondert, das Dunkel ballt zusammen. Das Licht schafft Gestalten, das Dunkel löscht sie aus. Der realistische Dichter, vom Licht des Auges und der Helle des Verstandes lebend, hält auf Logik und Einheit in der Anschauung und verpönt Bilder Vermischungen. Dem mystischen Expressionisten fließt eines ins andere, weil jedes Ding ja nur die Schale des einen Inhaltes ist. Gott ist ihm ein uralter Turm, um den er als Falke kreist; der Nachbar in der andern

Zelle des Klosters; das hohe Mittelschiff der Kirche, das er mit vielen Gefellen baut; der Baum, der über die ganze Welt seine Äste streckt. „Gott ist der Tiefste, welcher ragte, der Taucher und der Türme Neid.“ Gott ist der „raunende Verrückte“, der auf allen Öfen „breit schläft“. Er ist der Stein, der uns zur Tiefe zieht. . .

Auch in Rilke ist die tiefe Gottseligkeit der alten deutschen Mystik wieder erstanden, und wieder muß der Name des seligen Gottessehers Angelus Silesius genannt werden. Nach den Leiden des Dreißigjährigen Krieges suchte die deutsche Seele Trost und Erneuerung in dem mystischen Gefühlserlebnis Gottes. Angelus Silesius, Friedrich von Spe, Paul Gerhardt, Joachim Neander, Georg Neumark — sie alle geben fröhlichen Herzens die Welt preis, die ihnen durch die Greuel des Krieges verwüstet ist.

*

Das Antlitz der heutigen Lyrik ist, wie das der ganzen Zeit, seltsam zerflüftet. Lastend hemmt gewohntes materialistisches Denken die freie Beweglichkeit des Geistes und fettet ihn an die Welt der Gestalten. Die Vorstellung mechanistischer Gesetzmäßigkeit, im Physischen herrschend, durch gewaltig ausgebreitetes naturwissenschaftliches Denken erforscht und bestätigt, greift in geistiges Schaffen über. Wirtschaftliche Not peitscht die bildenden Kräfte mit unerhörter Schärfe auf und brennt das Zeichen des Materialismus tiefer in die Seelen.

Dagegen aber ringt sich Geistiges immer sieghafter aus verschütteten Gründen. Vernichtung glänzendster Gestalt von Augenblick zu Augenblick, Zertrümmerung stolzester Macht, Zerfall blendendsten Reichtums lassen Ehrfurcht vor dem Ewigen und Unzerstörbaren des Geistes in den Herzen wachsen, und manchen lehrt die Not beten.

Welches Schicksal wird der Lyrik in dieser gärenden Verwirrung?

Der Geschichtschreiber, der sich bemühte, in dem Gang des bisherigen Werdens ein gesetzmäßiges Wandeln von Stufe zu Stufe aufzuspüren, muß sich bescheiden, wenn anders er hier nicht bloß Massen, Namen und Zahlen ausbreiten will, sondern in der Gestalt das Symbol des Geistigen sieht.

Eines, scheint mir, ist deutlich sichtbar: die Abwendung von dem Realismus, der in der impressionistischen Aufteilung der „Wirklichkeit“ in die Millionen Sandkörner von Eindrücken zur Verfassung der Kunst geführt hat. Das Ich ist uns wieder interessanter

als der sogenannte äußere Gegenstand. Wir wissen wieder, Welt ist nicht selbständiges Objekt eines erkennenden und nachbildenden Subjektes, sondern Schöpfung des Ich. Also nicht, wie man in materialistischer Zeit meinte, die Masse der Gegenstände, sondern den Gehalt des Ich gilt es zu mehren, wenn neue wertvolle Dichtung gedeihen soll.

Das aber heißt, als Forderung der Kunst, Schaffung eines Stiles als Sprache persönlicher Geistesseinheit; nachdem der Materialismus das Ich in die Gegenstände aufgeteilt hat, sollen sie aufs neue Sinn, Inhalt und Gestalt vom Ich erhalten. Der Wege freilich, auf denen man zum Ziel strebt, sind viele. Denn die Zeit der Schulen und Ismen scheint für einmal wieder vorbei und Chaos notwendig und fruchtbar.

Vielleicht aber können doch zwei Hauptstraßen schon jetzt erkannt werden.

Auf der einen wandern die, die, von Walt Whitman, dem Amerikaner, geführt, in den sogenannten freien Rhythmen das Heil sehen. Vorderhand freilich scheint mir, daß, wie bei ihrem Führer, die ekstatische Gebärde das einzig Formende an ihren Gedichten ist, die, wo jene fehlt, wie morscher Zunder zerfallen, weil keine innere seelische Rhythmik die nur intellektuell gereihten Vorstellungen trägt.

Bei der zweiten Gruppe spürt man deutlich den Sinn für klassische Strenge. Die in der Zeit des Naturalismus verpönten festen Formgebilde, vor allem das Sonett, werden aufs neue gepflegt. Geistiger Fluß überspült das Bild, gedankliche Betrachtung steht höher als Gestalt. Die Sprache wird herrisch gemeistert, ihre Elemente werden auseinandergenommen, neu verbunden. Charakter des Ich soll sie willkürlich prägen, Genuß durch Mühe erkaufte werden. Manier herrscht. Ist es Gesetz organischer Entwicklung, ist es gelehrte Anlehnung, daß Geist und Form der Barocklyrik in diesen Gedichten sichtbar werden?

Eines muß beiden Richtungen entgegengehalten werden: die Vereinsamung durch literarische Inzucht. Es war immer höchstes Lob lyrischen Könnens, daß das Lied die Masse des Volkes zu durchdringen vermochte. Die Blüte deutscher Lyrik war auch die Blüte des Volksliedes. Die heutige Lyrik wird sich davor zu hüten haben, daß sie nicht Geheim- und Chiffrensprache von Literaten wird, in den Cafés und Redaktionsstuben erküßelt, nicht in den breiten und tiefen Waldgründen des Volkstums gewachsen und gesungen.

Anmerkungen zum dritten Band

- C. 5: Bérangers Lieder. Übersetzt von Chamisso und Gaudy. 1838,
 C. X.
 C. 6: Fr. Jodl, L. Feuerbach. 1904. Feuerbach, Vorlesungen über
 das Wesen der Religion. Hrsg. von W. Volin. 1908.
 C. 13: Chamissos Werke. Hrsg. von M. Gydow.
 C. 16: Preis Fichtes: Werke. Hrsg. von Hzig. 1836—1839, Bd. 5,
 C. 111.
 C. 16: Werke. Hrsg. von Hzig. Bd. 5, C. 100, 124f., 213.
 C. 17: Über die Symbolik des Peter Schlemihl spricht gut Gydow.
 Chamissos Werke. Bd. 1, C. XCIIff. — Äußerungen Chamissos über
 Metaphysik: Werke. Hrsg. von Hzig. Bd. 5, C. 302, 355. Bd. 6, C. 179f.
 C. 17: Werke. Hrsg. von Hzig. Bd. 5, C. 301, 287, 32.
 C. 25: Hzig, Chamissos Werke. Bd. 6, C. 196.
 C. 29: L. Geiger, Das junge Deutschland und die preussische Zensur.
 C. 1ff.
 C. 30: Gedichte von Wilhelm Müller. Vollständige kritische Aus-
 gabe von J. E. Hatfield. 1906. Br. Hafe, W. Müller. Sein Leben und
 Dichten. 1909. A. J. Becker, Die Kunstanschauung W. Müllers. 1908.
 C. 36f.: W. Menzel, Deutsche Literatur². 1836, Bd. 1, C. 3ff., 9.
 C. 37f.: Börne, Werke. Hrsg. von E. Klaar. Bd. 2, C. 366, 187.
 Menzel, Deutsche Literatur². Bd. 3, C. 324f.; Bd. 1, C. 18.
 C. 38f.: J. Proelß, Das junge Deutschland. 1891, C. 257f.
 C. 40: A. Grün, Werke. Hrsg. von A. Schlossar. 1906.
 C. 45: A. Grün, Spaziergänge eines Wiener Poeten. Werke. Bd. 5,
 C. 142.
 C. 46: Chr. Pezetz, Die Blütezeit der deutschen politischen Lyrik von
 1840 bis 1850. 1903.
 C. 49: A. H. Hoffmann von Fallersleben, Werke. Hrsg. von A. Wels-
 ler=Steinberg.
 C. 50: H. Laube, Gesammelte Werke. Hrsg. von H. H. Houben. 1907ff.,
 Bd. 40, C. 134.
 C. 50: J. Fröbel, Ein Lebenslauf. 1890f., Bd. 1, C. 122.
 C. 55: G. Herwegh, Werke. Hrsg. von H. Tardel. E. Baldinger,
 G. Herwegh. Die Gedankenwelt der Gedichte eines Lebendigen. 1917.
 C. 58: Baldinger. C. 60f.
 C. 58f.: Baldinger. C. 33, 36, 39.
 C. 65: Fr. Dingelstedt, Sämtliche Werke. 1879.
 C. 68: F. Freiligrath, Werke. Hrsg. von J. Schwering. W. Buch-
 ner, F. Freiligrath. 1882. Freiligrath=Briefe. Hrsg. v. L. Wiens. 1910.
 C. 68: An Immermann: Schwering. Bd. 6, C. 41.
 C. 70f.: Schwering. Bd. 1, C. LIX. — An Levin Schüding, Schwe-
 ring. Bd. 6, C. 88.
 C. 72: An Schüding, Schwering. Bd. 6, C. 70.

§. 73f.: E. Ermatinger, G. Kellers Leben, Briefe und Tagebücher. Bd. 3, 6. U. 1925, S. 175.

§. 78: Schwering. Bd. 6, S. 35.

§. 79: Heine, Werke (Elfter). Bd. 2, S. 353f., 357f.

§. 81: Immermann, Werke. Hrsg. von Mahnc. Bd. 1, S. 135. — U. v. Droste-Hülshoff, Werke. Hrsg. von J. Schwering.

§. 83f.: Schwering. Bd. 6, S. 65.

§. 85: An Schlüter: Schwering. Bd. 6, S. 86.

§. 94: Fr. Hebbel, Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe von R. M. Werner. 1904ff. E. Ruh, Fr. Hebbel. 1877. R. M. Werner, Fr. Hebbel. 1905. O. Walzel, Fr. Hebbel und seine Dramen. 1913. P. Sichel, F. Hebbels Welt- und Lebensanschauung. 1912. P. Zinde, Hebbels philosophische Jugendlyrik. L. Brun, Hebbel. 1922.

§. 97f.: Hebbels Äußerungen über Gott und Welt: Tagebücher (Werner). Nr. 1881, 77, 2911, 2663, 4019a.

§. 97f.: Tagebücher. Nr. 2129, 1211, 1698, 2828.

§. 99: Briefe (Werner). Bd. 4, S. 102f.

§. 100f.: Hebbels Äußerungen über Lyrik: Tagebücher. Nr. 2687, 1057, 136, 2786, 1307, 111, 2081, 1953, 1523. Werke. Bd. 10, S. 417.

§. 102: Tagebücher. Nr. 41. — Die Chronologie von Hebbels Gedichten: Werke. Bd. 7, S. 451ff.

§. 110: G. Kellers Gesammelte Werke. Cotta'sche Jubiläumsausgabe. Hrsg. von E. Ermatinger und F. Hunziker. 1919. (Ein Teil der Einleitung ist im Text wörtlich benützt.) E. Ermatinger, G. Kellers Leben, Briefe und Tagebücher. 6. und 7. Auflage, 1924/25. U. Röster, G. Keller. 3. U. 1917. Der Briefwechsel zwischen Th. Storm und G. Keller. Hrsg. von U. Röster. 4. U. 1924. G. Müller-Gschwend, G. Keller als lyrischer Dichter. 1910. E. Korrodi, G. Keller (Deutsche Lyriker IX).

§. 118: Am Mythenstein. Nachgelassene Schriften und Dichtungen. Hrsg. von J. Bächtold. S. 61f.

§. 126: Th. Storms Sämtliche Werke. Hrsg. von U. Röster. 1919f. Dazu die Briefsammlungen, vor allem: Briefe in die Heimat. 1907. Briefe an seine Braut. 1915. Briefe an seine Frau. 1915. Sämtlich herausgegeben von G. Storm. Der Briefwechsel zwischen Th. Storm und G. Keller. Hrsg. von U. Röster. 4. U. 1924. Der Briefwechsel zwischen Paul Heyse und Theodor Storm. Hrsg. von G. Plotke. 1917/18. Der Briefwechsel mit E. Ruh: Westermanns Monatshefte. Bd. 67, S. 99ff.; jetzt 3. L. in Düsels Storm-Gedenkbuch. 1917. Paul Schütze und E. Lange, Th. Storm. Sein Leben und seine Dichtung. 3. U. 1911.

§. 129: Heyse-Storm-Briefwechsel. Bd. 1, S. 108.

§. 130: Brautbriefe. S. 177.

§. 130f.: Briefe an seine Frau. S. 175, 31, 82.

§. 133: Werke. Bd. 8, S. 70.

§. 133f.: Die Vorreden zu den „Deutschen Liebesliedern“ und zum „Hausbuch“: Werke. Bd. 8, S. 105ff., 112ff. Die Inhaltsverzeichnisse sind wieder abgedruckt bei F. Böhme, Storms Spukgeschichten und andere Nachträge zu seinen Werken. 1913, 197ff., 203ff.

§. 139: Westermanns Monatshefte. Bd. 67, S. 104.

§. 139: Storm-Keller-Briefwechsel. S. 31f., 56.

§. 140: Zur Geschichte des „Tunnels“: Th. Fontane, Von Zwanzig bis Dreißig. Gesammelte Werke. Jubiläumsausgabe. 2. Reihe. 1920, Bd. 2, S. 174 ff. H. W. Seidel, Erinnerungen an H. Seidel. 1912, S. 22 ff. Fr. Behrend, Der Tunnel über der Spree. 1920.

§. 142: Scherenberg, Gedichte. 4. A. 1869. Th. Fontane, Chr. Fr. Scherenberg. 1885. R. Ulich, Chr. Fr. Scherenberg. 1915.

§. 145: Moritz Graf Strachwitz, Sämtliche Lieder und Balladen. Hrsg. von H. M. Elster. 1912. (Mit biographischer Einleitung.)

§. 147: Fontane, Von Zwanzig bis Dreißig. Ges. Werke. Jubiläumsausgabe. 2. Reihe. Bd. 2, S. 194.

§. 151: Th. Fontane, Gesammelte Werke. Jubiläumsausgabe. 1919/20. (Die Gedichte sind hier nicht vollständig mitgeteilt.) Gedichte. 4. Auflage. 1892. Die beiden Briefsammlungen (Briefe an seine Familie. 1904. Briefe, Zweite Sammlung. 1910) sind — „unter Auscheidung alles persönlich Unwesentlichen“ — in die neue Ausgabe der Werke aufgenommen. (2. Reihe, Bd. 4 und 5.) Briefwechsel mit W. Wolffsohn. Hrsg. von H. Wolters. 1910. C. Wandrey, Th. Fontane. 1919. H. Rhyh, Die Die Balladendichtung Th. Fontanes. 1914.

§. 152: Briefe, Zweite Sammlung. Bd. 2, S. 309, 132. Meine Kinderjahre. Werke. Jubiläumsausgabe. 2. Reihe. Bd. 1, S. 253.

§. 153: Meine Kinderjahre. Werke. Jubiläumsausgabe. Bd. 1, S. 222, 195, 257. R. Schurz, Lebenserinnerungen. Bd. 1, S. 130. Fontane, Von Zwanzig bis Dreißig. Werke. 2. Reihe. Bd. 2, S. 388 ff.

§. 160: M. Haushofer, Die literarische Blüte Münchens unter König Max II. Allgemeine Zeitung. Beilage. 1898, Nr. 36 u. 37.

§. 162: E. Geibel, Werke. H. v. R. Schacht. R. Goedeke, E. Geibel. 1. Teil. 1869. E. G. Rihmann, E. Geibel. 1887. R. Th. Gaederz, E. Geibel. Ein deutsches Dichterleben. 1897.

§. 164 f.: P. Heyse, Jugenderinnerungen und Bekenntnisse. 5. A. 1912, 1. Bd., S. 198, 241 ff., 274.

§. 166: Daß auch Geibel dem „Tunnel“ angehört hat, bezeugt Th. Fontane, Von Zwanzig bis Dreißig. Werke. 2. Reihe. Bd. 2, S. 178, der als seinen Dichternamen Bertran de Born angibt. Aber das Krokodilsgedicht: Heyse, Jugenderinnerungen. Bd. 1, S. 230.

§. 167: Der Brief an Wattenbach: Gaederz, Geibel. S. 57.

§. 170: H. Leuthold, Gedichte. Hrsg. von J. Bächtold. 1879. Gesammelte Dichtungen. Hrsg. von G. Bohnenblust. 3 Bände. 1914 (Leutholds Texte sind hier vielfach entstellt). A. W. Ernst, H. Leuthold. 1891. E. Ermatinger, H. Leuthold. Schweizerisches Jahrbuch. 1906, Bd. 1, S. 57 ff. E. Lauchenaier, H. Leutholds Leben. Diss. Zürich. 1922. M. Plüß, Leutholds Lyrik und ihre Vorbilder. 1908.

§. 171: Ernst, Leuthold. S. 29, 92 f.

§. 171: F. Dahn, Gedichte in Auswahl. 2. A. 1907.

§. 180: P. Heyse, Werke. 1897 ff. Jugenderinnerungen und Bekenntnisse. 5. A. 1912.

§. 181: Jugenderinnerungen. Bd. 2, S. 61 f.

§. 182: J. Groffe, Ausgewählte Werke. Hrsg. von A. Bartels. 1909. A. Fr. v. Schack, Ausgewählte Gedichte. 1904.

§. 189: E. F. Meyer, Gedichte. 9. A. 1898. Briefe. Hrsg. von

U. Freh. 2 Bände. 1908. U. Freh, E. F. Meher. 2. U. 1909. Betsh Meher, E. F. Meher. 1903. W. Köhler, E. F. Meher als religiöser Charakter. 1911. E. Korrodi, E. F. Meher-Studien. 1912. F. F. Baumgarten, Das Werk E. F. Mehers. 1917. H. Kraeger, E. F. Meher. Quellen und Wandlungen seiner Gedichte. 1901. W. Brecht, E. F. Meher und das Kunstwerk seiner Gedichtsammlung. 1918.

©. 191 f.: Briefe. Bd. 1, ©. 138 f.

©. 193: Leconte de Lisle, Poèmes barbares (Lemerre). ©. 220.

©. 195: Betsh Meher. ©. 161.

©. 200: J. V. Scheffel, Werke. Hrsg. von R. Siegen und M. Mendheim. 1917.

©. 205: R. Jaesi, E. Spitteler, 1915. W. Altwegg, Spitteler's Aussagen über das Wesen des Dichters und der Dichtung. 1916. P. Burkhardt, Die Landschaft in E. Spitteler's Olympischem Frühling. 1919. (Mit sorgfältigem Verzeichnis der Spitteler-Literatur.) E. Appli, Spitteler's Imago. 1922. E. Landmann, E. Spitteler's poetische Sendung. Schweizerische Monatshefte, III. Jahrg., 1923, 7. Heft.

©. 208: Lachende Wahrheiten. 3. U. 1908, ©. 205 f.

©. 209: Lachende Wahrheiten. ©. 58 ff.

©. 210: Meine poetischen Lehrjahre. Neue Zürcher Zeitung. 7. bis 10. Dezember 1900.

©. 212: Hebbel, Briefe. (Kritische Ausgabe 3. Abteilung.) Hrsg. von R. M. Werner. Bd. 7, ©. 276.

©. 215: Hebbel, Werke. Hrsg. von R. M. Werner. Bd. 12, ©. 239 f.

©. 216: G. Kellers Leben, Briefe und Tagebücher. Hrsg. von E. Ermatinger. 6. U. Bd. 3, ©. 141, 271 f. Vorrede zu Th. Scherr's Schweizerischem Bildungsfreund. 1876.

©. 217: Klaus Groth, Gesammelte Werke. 1893. Lebenserinnerungen. Hrsg. von E. Wolff. 1891. U. Bartels, Kl. Groth. 1899. H. Siercks, Kl. Groth. 1899.

©. 218: Lebenserinnerungen. ©. 41, 48.

©. 225: U. v. Hanstein, Das jüngste Deutschland. 3. U. 1905.

©. 233: P. Schlenker in der Einleitung zum 6. Band von Ibsens Sämtlichen Werken, ©. XVII.

©. 234: Die genauen Zahlen der Wahlen von 1884 bei F. Mehring, Geschichte der deutschen Sozialdemokratie. 6 u. 7. U. 1919, Bd. 4, ©. 245 f.

©. 236: Freie Bühne. 1892. (III) 1, ©. 645.

©. 236 f.: M. G. Conrad, Was die Isar rauscht. 1888, Bd. 1, ©. 271.

©. 241: Karl Hendell hat 1921 selber eine kritische Gesamtausgabe seiner Dichtungen veröffentlicht.

©. 243: H. Conradi, Gesammelte Schriften. Hrsg. von P. Symant und G. W. Peters. 3 Bände (unvollständig). 1911. (Darin eine ausführliche Lebensbeschreibung von Symant.)

©. 243: Symant. Bd. 1, ©. LXXV, LII.

©. 244 f.: Symant. ©. XXXIV, LXX f., LXXV.

©. 245 f.: H. Conradi, Adam Mensch. 1889, ©. 20 f.

©. 251: Aber den Begriff Stil vgl. E. Ermatinger, Das dichterische Kunstwerk. 2. U. 1923, ©. 197 ff., 306 ff.

©. 252: R. Hamann, Der Impressionismus in Leben und Kunst. 1907.

- S. 253f.: Th. A. Meyer, Das Stilgesetz der Poesie. 1901.
 S. 255: D. v. Liliencron, Gesammelte Werke. Hrsg. von R. Dehmel. 8 Bde. 1911. Ausgewählte Briefe. Hrsg. von R. Dehmel. 2 Bde., 1910.
 H. Spiero, D. v. Liliencron. 1913.
 S. 257: Briefe. Bd. 1, S. 123, 215, 247.
 S. 259f: Briefe. Bd. 1, S. 198. Bd. 2, S. 290, 265.
 S. 260: Briefe. Bd. 1, S. 250, 234.
 S. 261: Briefe. Bd. 1, S. 247.
 S. 268f.: Kant, Kritik der reinen Vernunft. S. 75. (Ausgabe von Th. Valentiner. 11. A. 1919, S. 107.)
 S. 269: Arno Holz, Das ausgewählte Werk. 1920. Arno Holz, Revolution der Lyrik. 1899. R. Reß, A. Holz und seine künstlerische, weltkulturelle Bedeutung. 1913. Neuerdings ist Holz wieder in die Geise der alten Strophen- und Reimlyrik eingelenkt, vgl. Das Inselsschiff. Jahrgang 1, S. 66f.
 S. 271 f.: Revolution der Lyrik. S. 26, 27, 24.
 S. 272: Reß. S. 43f.
 S. 274: Über den Unterschied von Rhythmus und Metrum: Erma-tinger, Das dichterische Kunstwerk. S. 260ff.
 S. 281: R. Dehmel, Gesammelte Werke. 3 Bände. 1913. Hundert ausgewählte Gedichte. 1911. Ausgewählte Briefe. 1922f. E. Enders, Ideal und Leben in Dehmels Lyrik. (Bonner Mitteilungen. IV, 9. 1909.) E. Ludwig, R. Dehmel. 1913. R. Runze, Die Dichtung R. Dehmels als Ausdruck der Zeitseele. 1914.
 S. 286: Über Expressionismus: Th. Däubler, Der neue Standpunkt. 1919. R. Edschmid, Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung. 1919. Expressionistische Anthologien: Vom jüngsten Tag. Ein Almanach deutscher Dichtung. 1916. Die neue Dichtung. Ein Almanach. 1918. Die Erhebung. Jahrbuch für neue Dichtung und Wertung. Hrsg. von A. Wolfenstein. 1919. Unser Weg. 1919. Verse der Lebenden. Hrsg. von H. J. Jacob. 1924.
 S. 288: Die Dichtungen von G. Traffl. 1919. E. Buschbeck, G. Traffl. 1917.
 S. 291: E. Bertram, Über Stefan George. (Bonner Mitteilungen III.) 1908. E. Kawerau, St. George und R. M. Rilke. 1914. W. Scheller, Stefan George. Ein deutscher Lyriker. 1918. Eine Auslese aus den „Blättern für die Kunst“ 1904—1909 erschien 1909. Das „Jahrbuch für die geistige Bewegung“, hrsg. von Fr. Gundolf und Fr. Wolters, erschienen von 1910—1912, vgl. darüber: E. Bertram, Bonner Mitteilungen VIII, 1913, Heft 1. F. Gundolf, George. 1920.
 S. 291: R. Wolfskehl in dem Jahrbuch für die geistige Bewegung I. S. 7. — Blätter für die Kunst. Auslese 1904—1909, S. 8.
 S. 295: 1920 hat Morgensterns Witwe aus seinem Nachlaß noch Epigramme und Sprüche herausgegeben.
 S. 295: Stufen. S. 124, 196.
 S. 299: Über Rilke schrieb: E. L. Schellenberg. 1906. E. Kawerau, St. George und R. M. Rilke. 1914. H. Scholz. 1914. R. Faesi. 1919. R. H. Gehgrüdt, Die Lyrik R. M. Rilkes. Versuch einer Entstehungsgeschichte. 1921.

Register

(Nur Wesentliches ist aufgenommen.)

- Adamberger, Antonie II 147
 Addison, Josef I 37
 Adler, Friedrich III 241
 Alexiz, Willibald III 9
 Allmers, Hermann III 230
 Amphion I 38
 Anakreon, Anakreonit I 11 ff.
 Angelus Silesius II 156
 Anna Amalia, Herzogin I 236 f.
 Antonini, Faustina I 225 f.
 Arnt, Wilhelm III 232. 237 f. 240
 Arndt, Ernst Moritz II 143—146. —
 III 29. 46. 48
 Arnim, Achim von II 117—136. 153.
 155. 167. 220; Von Volksliedern
 II 126 f.
 Arnim, Bettine von III 38
 Arnold, Gottfried II 85
 Aßchluß I 38

 Baader, Franz II 270
 Bächtold, Jakob III 172
 Balde, Jakob II 128
 Babelow, Johann Bernhard I 174 f.
 Baumbach, Rudolf III 228 f.
 Baur, Ferdinand Christian III 56
 Bayle, Pierre I 136
 Bebel, August II 234
 Beck, Karl III 71. 81
 Becker, Nikolaus III 47
 Becker-Neumann, Christiane I 237
 Beethoven, Ludwig van I 83
 Behrisch, Ernst Wolfgang I 126
 Belgiojoso, Christine von II 257 f.
 Bengel, Johann Albrecht I 174
 Béranger, Pierre Jean de III 5. 22
 Berseley, George I 26
 Berlioz, Hector I 169 f.
 Bern, Maximilian III 230
 Bertran de Born II 179 f.
 Binzer, August III 37
 Bismarck, Otto von III 140. 234
 Bleibtren, Karl III 231. 235
 Blüthgen, Viktor III 230
 Bodensiedt, Friedrich III 161. 163.
 177—180
 Bodmer, Johann Jakob I 8. 14. 29 f.
 — II 167
 Boeckh, August II 124 — III 31
 Böhme, Jakob II 85
 Böhme, Maria Rosine I 122
 Boie, Heinrich Christian I 56
 Boisseree, Sulpice I 279 f.
 Bonnet, Charles I 84
 Börne, Ludwig II 249 f. — III 5 f.
 37 f. 56
 Bouhours, Dominique I 6
 Breitingen, Johann Jakob I 8. 29 f.
 — II 167
 Breittopf, Bernhard Theodor I 130
 Brentano, Clemens II 117—136. 153.
 155. 167. 220. — III 19
 Brentano, Maximiliane I 279
 Brentano, Sophie II 118 f.
 Brion, Friederike I 140 ff.
 Brodes, Barthold Heinrich I 7 ff. 25.
 — II 189
 Bruno, Giordano I 136 ff.
 Büchner, Georg II 225
 Büchner, Ludwig III 185
 Burckhardt, Jakob III 166. 184. 206 f.
 Bürger, Gottfried August I 37. 42
 bis 50. — II 41 f.; Das vergnügte
 Leben I 44; Der Kaiser und der

- Abt I 48f.; Elegie auf Mollh I 47;
 Herzensausguß über Volkspoesie
 I 45; Lenore I 48ff.; Verlust I 46f.;
 Vorläufige Antikritik I 46
 Büsching, Johann Gustav Gottlieb
 II 131
 Byron, Lord II 224f. 257. — III 32. 69

 Campbell, Thomas III 76
 Caniz, Friedrich Rudolf Ludwig von
 I 6
 Casanova, Giovanni Jacopo I 40
 Castelli, Ignaz Franz III 214
 Catull I 38. 233f.
 Cellini, Benvenuto I 255f.
 Chamisso, Adelbert von II 227. —
 III 13—26; Balladen III 24f.; Der
 Bettler und sein Hund III 23;
 Frauen-Liebe und Leben III 22f.;
 Peter Schlemihl III 15ff.; Salas
 y Gomez III 18f.
 Chemnitz, Matthäus Friedrich III 48f.
 Christen, Ida III 230
 Claudius, Matthias I 38. 69—77;
 Abendlied I 73; Abendlied eines
 Bauersmanns I 75; Wiegenlied
 beim Mondschein zu singen I 74f.
 Claudius, Rebekka I 73
 Clodius, Christian August I 122
 Collin, Josef von II 143
 Conrad, Michael Georg III 236f. 257
 Conradi, Hermann III 232. 234. 237ff.
 243—251; Lieder eines Sünders
 III 246f.
 Corrodi, August III 217
 Cotta, Johann Friedrich I 286. —
 II 168. — III 84
 Cramer, Johann Andreas I 120
 Kreuzer, Georg Friedrich II 124

 Dach, Simon II 108
 Dahn, Felix III 141. 177. 228
 Darwin, Charles III 185
 Daumer, Georg Friedrich III 201
 Dehmel, Richard III 281—285
 Denis, Michael I 59
 Descartes, René I 4f.
 Diez, Friedrich II 179
 Dingelstedt, Franz III 65—68; Lie-
 der eines kosmopolitischen Nacht-
 wächters III 65ff.
 Dranmor (Ferdinand Schmid) III
 230. 248f.
 Droste-Hülshoff, Annette von I 8. —
 II 227. — III 81—94. 254f.; Das
 geistliche Jahr III 82. 86ff.; Der
 Weiher III 89f.; Dichters Natur-
 gefühl III 88f.
 Dschämi I 274
 Dubois-Reymond, Emil III 235

 Ebers, Georg III 228
 Eberwein, Karl I 275
 Edermann, Johann Peter I 228f.
 Eichendorff, Josef von II 152—166.
 — III 6. 10. 255; Das zerbrochene
 Ringlein II 164f.; Die Spielleute
 II 161; Frühlingsgruß II 162f.;
 Liebe in der Fremde II 162; Ret-
 tung II 159; Wanderlied II 160f.;
 Wanderspruch II 157; Weltlauf II
 157f.
 Eichrodt, Ludwig III 230
 Emmerich, Anna Katharina II 124
 Enfantin, Barthélemy Prosper II 253
 Enghaus, Christine III 96
 Epiktet III 16f.
 Eschenburg, Johann Joachim II 132
 Eschenmayer, Adam Karl II 194
 Estienne, Henri I 11

 Ferguson, Adam II 13
 Feuerbach, Ludwig III 6ff. 59. 110f.
 115f. 254
 Fichte, Johann Gottlieb II 7. 57ff.
 83. 138f. — III 14. 16
 Firdusi I 282
 Fischer, Johann Georg II 190—192;
 Der Auferstandene II 191f.; In der
 Kirschenblüt II 191.
 Fitger, Arthur III 230
 Flachsland, Caroline I 33
 Flaischlen, Cäsar III 236
 Follen, August Ludwig III 29f. 56.
 114
 Fontane, Theodor III 141. 151—160.
 228; Balladen III 156ff.; Die Brüd'
 am Tay III 157. 159; John Mah-

nard III 157. 159 f.; Mittag III 155 f.;
 Schloß Eger III 159
 Förster, Friedrich II 151
 Fouqué, Friedrich de la Motte II
 167. 220. 255
 Francke, August Hermann I 4
 Freiligrath, Ferdinand III 6. 68—80.
 87 f. 114. 119; Ein Glaubensbekennt-
 niß III 72. 76; Von unten auf III
 79 f.
 Frehtag, Gustav III 9
 Friedberg, Heinrich III 141
 Friedrich der Große I 15 ff. 20. —
 II 3
 Friedrich Wilhelm III. II 142 f. —
 III 45
 Friedrich Wilhelm IV. II 169. — III
 45 f. 56 f. 70. 142 f.
 Friedrichs, Hermann III 257
 Fröbel, Julius III 56
 Gall, Luise von III 84
 Gallizin, Amalie Fürstin I 66
 Gans, Eduard II 257
 Garbe, Christian II 13
 Gaudy, Franz von III 28 f. 39
 Geibel, Emanuel III 6. 70. 118. 141.
 161. 162—170; Der Tod des Libe-
 rius III 169; Für Musik III 168;
 Sanssouci III 169
 Gellert, Christian Fürchtegott I 6
 George, Stefan III 291—294
 Georgii, Eberhard Friedrich II 195
 Gerstenberg, Heinrich Wilhelm I 37
 Geßner, Salomon I 85
 Gilm, Hermann von III 230
 Gleim, Johann Wilhelm Ludwig
 I 13 ff. 25. 37. 48. — II 137
 Gmelin, Magnetiseur II 183
 Gontard, Eufette II 62 ff.
 Görres, Josef II 153. 167
 Goethe, August von I 268 f.
 Goethe, Johann Wolfgang I 15. 19 f.
 36 ff. 81 f. 99—305. — II 8 ff. 25 ff.
 74 ff. 80. 95. 135. 193 ff. 219 ff. 273.
 — III 9. 38. 82. 274; Adler und
 Taube I 155; Alexis und Dora I
 236; Als ich auf dem Euphrat
 schiffte I 283; An Belinden I 177 ff.;

An den Mond (An Luna) I 130 f.
 285; An den Mond („Fülleſt wie-
 der“) I 191 ff. 285; „Annette“ I 126 ff.;
 An Werther I 303; Auf dem See
 I 20. 179 f.; Ballade I 254; Balla-
 den I 246 ff.; Briefgedichte I 122 f.;
 125; Das Glück I 131; Das Gött-
 liche I 210 ff.; Das Weilchen I 247;
 Der alte Harfner I 220 f.; Der Edel-
 knabe und die Müllerin I 254; Der
 Erbkönig I 248 ff.; Der Fiſcher I
 248 ff.; Der getreue Eckart I 267 f.;
 Der Gott und die Bajadere I 261 ff.;
 Der Junggeſell und der Mühlbach
 I 254; Der Kenner I 175 f.; Der
 König in Thule I 168 ff.; Der Mi-
 ſanthrop I 131; Der Müllerin Reue
 I 254; Der Müllerin Verrat I 254;
 Der neue Paris I 101 ff.; Der
 Sänger I 252 ff.; Der Schatzgräber
 I 255 ff.; Der Schmetterling I 130;
 Der Totentanz I 268 ff.; Der Wan-
 derer I 162 f.; Der weſt-öſtliche
 Diwan I 272 ff.; Der Zauberlehr-
 ling I 264 f.; Die Braut von Ko-
 rinth I 256 ff.; Die Geheimniſſe
 I 222 ff.; Die Laune des Verliebten
 I 124 f.; Die Liebe wider Willen
 I 131; Die Miſſchuldigen I 133;
 Die Nacht I 130; Die wandelnde
 Glocke I 268 ff.; Diner in Koblenz
 I 174; Einfache Nachahmung der
 Natur I 227; Eins und Alles I 277 f.;
 Eislebenslied (Mut) I 181; Er-
 ſchaffen und Beleben I 279; Er-
 wache, Friederike I 140 f.; Euphro-
 syne I 236; Ganymed I 156 f. 165;
 Geiſtesgruß I 247; Geſang der
 Geiſter über den Waſſern I 207 ff.;
 Glück der Liebe I 132 f.; Glück-
 wunſchgedichte I 119; Grenzen der
 Menſchheit I 209 f.; Harzreiſe im
 Winter 200 ff.; Heidenröſlein I
 143 ff.; 247; „Heiß mich nicht reden“
 216; Hochzeitlied („Im Schlaf-
 gemach“) I 131; Hochzeitlied („Wir
 ſingen und jagen“) I 254; Hymnen I
 151 ff.; 200 ff. 266; Jägers Abendlied
 (Nachtlied) I 188 f.; „Kennſt du das

Land" I 216 ff. 247.; Kleine Blumen, kleine Blätter I 142 f.; Knittelverse I 174 ff.; „Rupido, loser" I 228 f.; Lieder in Erwin und Elmire I 167; Lieder im Faust I 167; Lieder im Götz von Berlichingen I 167; Mahomet (Hymnus) I 158 f.; Mahomets Gesang I 160; Mailied (Mailfest) I 147 f.; „Meine Ruh ist hin" I 170 ff.; Metamorphose der Pflanzen I 225 f.; Mignon-Gedichte I 215 ff.; Mut I 181; Neue Liebe, neues Leben I 177 f.; Neue Lieder I 130 ff.; Neujahrslied I 131; „Nur wer die Sehnsucht kennt" I 218 f.; Paria I 293 ff.; Poetische Gedanken über die Höllenfahrt Jesu Christi I 120. 123; Prometheus I 160 ff. 165; Pygmalion I 129; Raftlose Liebe I 189 f.; Reliquie I 131 f.; Römische Elegien I 231 ff.; Schäfers Klage I 248; Seefahrt I 183 ff.; Selige Sehnsucht I 279 ff.; „So laß mich scheinen" I 219; Stammbuchblatt für Moors I 120; Stirbt der Fuchs I 140; Trilogie der Leidenschaft I 298 ff.; Triumph der Jugend I 128; Venezianische Epigramme I 236 ff.; Volkslieder I 138 ff. 167 ff. 247; Vollmondnacht I 284 f.; Von deutscher Baukunst I 137 f.; Wanderers Nachtlied („Der du von dem Himmel bist") I 189. 223; Wanderers Nachtlied („Über allen Gipfeln") I 196 ff.; Wanderers Sturmlied I 153 ff. 164 f.; „Warum gabst du uns" I 190 f.; Weltseele I 276 f.; „Wer nie sein Brot" I 220 f.; Wiederfinden I 284; Willkommen und Abschied I 145 ff.; Wunsch eines jungen Mädchens I 131; Xenien I 243 ff.; Ziblis I 128; Zueignung I 115 ff.; Zueignung (Neue Lieder) I 131 f.

Goethe, Ratharina Elisabeth I 67
Goethe, Ottilie von I 106
Götter, Friedrich Wilhelm I 56
Göthelf, Jeremias (Albert Böhms) III 6

Götz, Johann Nikolaus I 13
Grabbe, Christian Dietrich II 224
Grah, Thomas I 79
Greif, Martin III 230
Gresset, Jean Baptiste Louis de II 242
Grillparzer, Franz II 9. 223. — III 6. 9
Grimm, Jakob II 124. 131. — III 36. 49
Grimm, Ludwig II 124
Grimm, Wilhelm II 124. — III 36
Grosche, Julius III 161. 163. 165. 182 f. 238
Groth, Klaus III 215 f. 217—222; Abendsreden III 222; Als ich wegging III 220 f.
Grotius, Hugo I 4
Grübel, Johann Konrad III 214
Grün, Anastasius II 227. — III 40 bis 44. 70. 115. 119; Der letzte Ritter III 40 f.; Schutt III 43 f.; Spaziergänge eines Wiener Poeten III 41 f.
Gutzkow, Karl III 6. 9. 38 f.

Haedtel, Ernst III 185. 235
Hafis I 275 ff. — III 201
Hagedorn, Friedrich von I 11 f. 25
Hagen, Friedrich Heinrich von der II 167
Hahn, Elise I 43
Hahn-Hahn, Ida Gräfin III 85 f.
Haller, Albrecht von I 9 ff. 111. — II 16
Haller, Karl Ludwig von III 27 f.
Hamann, Johann Georg I 28 ff. — II 4
Hammerling, Robert III 238
Hammer-Purgstall, Josef von I 275 ff.
Hardenberg, Karl August von I 273. — II 139
Hart, Heinrich III 231 f. 238 f. 241
Hart, Julius III 231 f. 238. 241
Hartleben, Otto Erich III 238. 240
Hartmann, Moriz III 36. 230
Hauffe, Friederike II 184
Haug, Balthasar II 16
Haugwitz, Christian Heinrich Kurt von I 179

- Hebbel, Friedrich II 9. 41. — III 6.
 9. 94—110. 212. 215; Dämmer-
 Empfindung III 107; Dem Schmerz
 sein Recht III 103 ff.; Der Brahmine
 III 105; Der Heideknabe III 108 f.;
 Gott über der Welt III 103; Ich
 und du III 105 f.; Nachlied III 108;
 Weihe der Nacht III 107 f.
 Hebel, Johann Peter I 90—98; Daß
 Habermus I 92 f. 95. 97; Der Kar-
 junkel I 93. 97; Der Käfer I 93;
 Der Sommerabend I 94; Der Statt-
 halter von Schopfheim I 93. 97;
 Die Wiese I 96; Der Winter I 94
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich
 I 114. — II 221 ff. 252 ff. 271. — III
 6 ff. 96. 100. 110 f.
 Heine, Heinrich II 192. 224. 227. 249
 bis 267. — III 5 f. 10. 89. 119; Du
 bist wie eine Blume II 261; Ge-
 kommen ist der Maie II 264; Ge-
 spräch auf der Paderborner Heide
 II 259; Lyrisches Intermezzo II 264;
 Nordseebilder II 262. 266; Roman-
 zero II 263
 Heine, Salomon II 251. 257
 Heinroth, Johann Christian August
 I 111 f.
 Helmont, Johann Baptist von I
 135
 Hemsterhuis, Franz II 82 f.
 Hensell, Karl III 237 ff. 241 ff.
 Hensel, Luise III 31
 Herbart, Johann Friedrich II 269
 Herder, Johann Gottfried I 25—39.
 136 ff. 151 ff. 274. — II 4; Auszug
 aus einem Briefwechsel über Ossian
 I 34 ff.; Erbkönigs Tochter I 249 f.;
 Fragmente I 32 f.; Volkslieder I 34 ff.
 125 f.; Vom Erkennen und Empfin-
 den der menschlichen Seele I 30 f.;
 Von deutscher Art und Kunst I 34
 Herz, Wilhelm III 166
 Hervé, Julien Auguste III 286
 Herwegh, Emma III 55. 57
 Herwegh, Georg III 36. 48. 55—64.
 69 f. 114 f. 119. 146 f.; Der Gang
 um Mitternacht III 64; Morgen-
 ruf III 64; Reiterlied III 63 f.; So-
 nette III 63; Strophen aus der
 Fremde III 61 f.
 Hesiod I 38
 Heyne, Christian Gottlob I 37
 Heyse, Paul III 129. 141. 161. 163.
 166. 180—182. 228 f.
 Hühig, Julius Eduard III 20
 Hoffmann von Fallersleben, August
 Heinrich III 49—55; Deutschland,
 Deutschland über alles III 54; Kin-
 derlieder III 52 f.
 Hofmannsthal, Hugo von III 301
 Hofmannswaldau, Christian Hofman
 von II 243
 Hohenheim, Franziska von II 11. 17
 Holberg, Ludwig von II 137
 Holtei, Karl von III 214
 Hölderlin, Friedrich II 7. 9. 52—78,
 — III 33; Abschied II 71; Am Abend
 II 68; An die Natur II 67 f.; An
 die Parzen II 71 f. 77; Brot und
 Wein II 72; Dem Genius der
 Kühnheit II 65; Der Wanderer II
 68 f.; Diotima II 70 f.; Hymne an
 die Göttin der Harmonie II 58:
 Hyperions Schicksalslied II 72. 75 ff.;
 Rückkehr in die Heimat II 73 f.
 Hölth, Ludwig Heinrich Christoph
 I 55. 57—61. — III 71. 82; Daß
 Landleben I 60 f.; Elegie bei dem
 Grabe meines Vaters I 61
 Holz, Arno III 238 ff. 241. 269—275;
 Buch der Zeit III 269 f.; Phanta-
 sus III 271 ff.
 Homer I 28. 36. 38. 153
 Hopfen, Hans III 166
 Horaz I 11. 154. — II 136. 187
 Horn, Franz II 186
 Hugo, Victor III 69
 Humboldt, Wilhelm von I 241
 Hume, David I 26 f. — II 4
 Hutten, Ulrich von II 136
 Hyde I 281
 Ibrahim Pascha III 32
 Ibsen, Henrik I 250. — III 229. 232 f.
 236. 280
 Immermann, Karl II 223 f. — III 4. 81

- Jacobi, Friedrich Heinrich I 162
 Jacobi, Johann Georg I 13
 Jahn, Ludwig III 46
 Jean Paul (Friedrich Richter) I 93
 Jerschke, Oskar III 238
 John, Ernst Karl Christian I 267
 Jones, William I 274
 Jordan, Silvester III 65
 Just, Kreisamtmann II 83

 Kalb, Charlotte von II 29 ff. 62
 Kant, Immanuel II 3 ff. 42 ff. 57. 59.
 82. 155 ff. 221. — III 13 f.
 Karl August, Herzog I 181 ff. 240 f.
 275. 298 f.
 Karl Eugen, Herzog I 50 f. — II 10 ff.
 Kästner, Abraham Gotthelf I 14
 Keller, Gottfried II 227. — III 6. 9.
 49. 110—126. 142. 186. 187. 216.
 228 f. 251. 254; Abendlied an die
 Natur III 120; Denker und Dichter
 III 119; Ein Festzug in Zürich III
 124; Jugendgedenken III 125 f.;
 Prolog zur Schillerfeier in Bern
 III 123; Stilleben III 125; Wald-
 lieder III 121; Winternacht III 122
 Kerner, Justinus II 170. 182—186;
 Letzte Bitte II 183; Wanderlied
 II 186
 Kinkel, Gottfried III 81
 Klaproth, Heinrich Julius I 275
 Kleist, Christian Ewald von I 16 f.
 Kleist, Heinrich von II 6. 9. 140—142
 Klesheim, Anton von III 214
 Klettenberg, Susanne von I 134 ff.
 Klinger, Friedrich Maximilian I 40 f.
 Klopstock, Friedrich Gottlieb I 17—21.
 25 f. 33 f. 54 ff. 59 f. 81. 120. 154 ff.
 182 f. — II 15 f. 74. 77. 220. 243;
 Der Zürchersee 18. 20
 Klotz, Christian Adolf I 43
 Kobell, Franz von III 214
 König, Johann Ulrich von I 6
 Körner, Christian Gottfried II 33 ff.
 139. 146 ff.
 Körner, Theodor II 139. 146—150.
 220; Aufruf II 149; Bundeslied
 vor der Schlacht II 148; Männer
 und Buben II 149 f.
 Kozebue, August von III 29. 37
 Krinik, Elise von II 257
 Kühn, Sophie von II 84 ff.
 Kunze, Wilhelm II 148

 Lachmann, Karl II 167
 Lamartine, Alphonse de III 48
 Landolt, Salomon I 16
 Langbehn, Julius III 232
 Langer, Ernst Theodor I 133 f.
 Lassalle, Ferdinand III 234
 Laßberg, Christel von I 192 f.
 Laßberg, Josef von III 83
 Laube, Heinrich III 9. 39
 Lavater, Johann Caspar I 41. 48.
 153. 174 f.
 Leconte de Lisle, Charles Marie
 III 189. 193
 Leibniz, Gottfried Wilhelm I 4 ff.
 Lenau, Nikolaus II 224 f. 227. 267
 bis 280. — III 10. 89. 119; Der Postil-
 lon II 276; Polenlieder III 35;
 Reiseblätter II 275 f. Savonarola II
 271; Schiffslieder II 277; Selbst-
 mord II 280
 Lensing, Elise III 95 ff.
 Leonhart, Dorette I 43
 Leonhart, Molly I 43
 Leopardi, Giacomo II 224
 Lessing, Gotthold Ephraim I 13. 16 f.
 32. 35. 37. 162. — II 3. 80. 137.
 220
 Leuthold, Heinrich III 161. 163. 165.
 170—173; Bei Nervi III 175; Lie-
 der von der Riviera III 174; Seh-
 sucht III 173; Waldeinsamkeit III
 172 f.
 Levechow, Ulrike von I 298 ff.
 Liebig, Justus III 184
 Liliencron, Detlev von III 255—269;
 Der Blichzug III 266; Der Mai-
 baum III 264; Die Falschmünzer III
 265; Der Handfuß III 267; Die
 Musik kommt III 268 f.; Ein Geheim-
 niß III 265 f.; In einer Winternacht
 III 267; Viererzug III 267 f.
 Lingg, Hermann III 161. 163. 165.
 176 f. 238
 Linke, Oskar III 238 f.

Linus I 38
 Locke, John I 26
 Loeben, Otto Heinrich von (Isidorus Orientalis) II 158. 174
 Lorn, Hieronymus (Heinrich Landesmann) III 188
 Löwenthal, Sophie II 270f. 274
 Luden, Heinrich I 273f.
 Ludwig I., König von Bayern II 251
 Lufian I 264
 Lufrez I 38
 Luther, Martin I 37
 Macpherson, James I 33f. 81. — II 74
 Maracci I 274
 Martensen, Hans Lassen II 270f.
 Martialis I 240f.
 Marx, Karl III 234
 Matthiſſon, Friedrich von I 77—83. 84ff. — III 82; Abelaide I 83; Alpenreise I 82; Beruhigung I 81f. Mondſcheingemälde I 80f.; Sehnsucht I 86
 Maſerath, C. III 47
 Maximilian II., König von Bayern III 103 ff.
 Maher, Karl II 188—190
 Mayer, Robert III 184
 Mendelsſohn, Moſes 162. — II 249
 Menzel, Wolfgang III 38
 Merck, Johann Heinrich I 175f.
 Meß, Johann Friedrich I 134f.
 Meher, Beſſy III 195
 Meher, Conrad Ferdinand III 189 bis 200. 228. 302; Alles war ein Spiel III 194f.; Dämmergang III 194; Die Füße im Feuer III 199; Die Roſe von Newport III 198f.; Fingerhütchen III 197.; Lethe III 194
 Meher, Maria II 196. 201. 209
 Meher, Rudolf III 113
 Mehr, Melchior III 166
 Michelangelo III 195
 Mieris, Willem van I 7
 Milan, Emil III 268
 Miller, Johann Martin I 55. 64f. 81
 Milton, John I 37
 Mohr, J. J. III 95

Mommsen, Theodor III 128. 184
 Mommsen, Thcho III 128
 Montesquieu, Charles de I 35
 Morgenſtern, Chriſtian III 295—299
 Mörike, Eduard II 193—215. 265. — III 6. 10. 120f. 215. 229; Agnes II 201f.; An einem Wintermorgen vor Sonnenaufgang II 202; An Longus II 204; Der alte Turmhahn II 204; Der Feuerreiter II 206; Die Schwestern II 205f.; Er iſt's II 207; Frage und Antwort II 200; Geſang zu zweien in der Nacht II 200. 207; Jägerlied II 213f.; Im Frühling II 200f. 212; Jung Volkers Lied II 201; Mein Fluß II 208; Nimmerſatte Liebe II 201; Peregrina-Lieder II 201; Schön-Rohtraut II 201. 206; Um Mitternacht II 214f.; Waldplage II 204
 Mörike, Gretchen II 197. 209
 Morus, Hofrat I 122
 Moſen, Julius III 35f.
 Moſer, Karl Friedrich von I 35
 Mühler, Heinrich von III 141
 Müller, Adam II 139
 Müller, Johannes III 184
 Müller, Johannes von I 38
 Müller, Wilhelm II 227. — III 30 bis 33. 43; Die ſchöne Müllerin III 31f.; Griechenlieder III 32f.
 Mundt, Theodor III 6. 24. 45
 Muſſet, Alfred de III 48
 Napoleon I. I 265. — III 14f.
 Neuſſer, Klara II 209
 Newton, Iſaak I 5
 Nicolai, Friedrich I 37
 Niebuhr, Barthold Georg III 184
 Nießche, Friedrich III 227f.
 Novalis (Friedrich von Hardenberg) II 9. 78—104. 167; Gedichte aus Heinrich von Oſterdingen II 100ff.; Geiſtliche Gedichte II 98ff.; Hymnen an die Nacht II 86ff.
 Olſers, Hedwig von III 31
 Opitz, Martin II 137
 Orpheus I 38

Oser, Friederike I 130
 Oßian I 33 ff. 150. — II 74
 Otto I., König von Griechenland III 33
 Ovid II 243

Paesiello, Giovanni III 31
 Paoli, Betty (Barbara Elisabeth Glück) III 230
 Paracelsus, Theophrastus I 135
 Perch, Thomas I 33. — II 121. — III 146. 158
 Perz, Georg Heinrich III 185
 Petrarca, Francesco I 255 f.
 Pfeffel, Gottlieb Konrad I 83 f.
 Pfenniger, Johann Konrad I 153
 Pfizer, Gustav II 168. 192
 Pfizer, Paul Achatus III 3 f.
 Phlegon von Tralles I 257 f.
 Pindar I 38. 150 ff.
 Platen, August Graf II 224 f. 227. 237—248. — III 43; Balladen II 248; Gesang der Toten II 245; Polenlieder III 35 f.; Venedig II 246 f.
 Plato II 82 f. 239
 Plessing, Fr. I 200 f.
 Poggi, Franz Graf III 165
 Pope, Alexander I 7. — II 240. 243
 Prätorius, Johannes I 257
 Properz I 233 ff.
 Prutz, Robert III 81
 Pückler-Muskau, Hermann Fürst II 225. — III 60
 Pufendorf, Samuel I 4

Ranke, Leopold von III 184
 Rau, Luise II 209
 Raumer, Friedrich von III 36
 Reichardt, Johann Friedrich II 121
 Reimaruss, Samuel I 7
 Reinhold, Karl Leonhardt II 82
 Reuter, Christian II 121
 Reuter, Friz III 214 f.
 Richopin, Jean III 250 f.
 Richter, Ludwig III 10
 Rieger, Philipp Friedrich I 51
 Riemer, Friedrich Wilhelm I 268. 271
 Riggi, Maddalena I 225 f.
 Rilke, Rainer Maria III 299—304
 Ritter, Johann Wilhelm II 83

Roussau, Jean Jacques I 27. 84. — III 13
 Rowe, Elizabeth I 81
 Rüdert, Friedrich II 227—237. III 86

Saadi I 274
 Sachs, Hans I 174 ff.
 Sachsen-Weimar, Bernhard von I 271
 Saint-Simon, Claude Henri de; Saint-Simonisten I 297 f. — II 250. 253
 Salis-Seewis, Johann Gaudenz von I 83—90. III 82; Abendwehmut I 86 f.; Die Einsiedelei I 88 f.; Herbstlied I 88 f.; Herbstnacht I 88
 Sand, Karl Ludwig III 29
 Saphir, Moriz Gottlieb III 141
 Sappho I 38
 Schack, Adolf Friedrich von III 161. 163. 182 f. 238
 Scharnhorst, Gerhard Johann David von I 273. — II 139
 Schefer, Leopold III 86
 Scheffel, Josef Viktor III 165. 200 bis 205; Bergpsalmen III 202 f.; Frau Aventure III 203 f.; Gaudeamus III 204 f.
 Schelling, Friedrich Wilhelm Josef I 276 f. — II 7 f. 83 f. 240. — III 96
 Schenkendorff, Max von II 150 f.
 Scherenberg, Christian Friedrich III 141. 142—145; Der verlorne Sohn III 145
 Scherr, Thomas III 229
 Schiller, Charlotte II 34 f.
 Schiller, Friedrich I 243 ff. — II 9. 10—51. 74 f. 82. 146 ff. 220. — III 13. 37 f. 82; An die Freude II 33; An die Sonne II 15; An einen Moralisten II 22; Anthologie II 18 ff.; Balladen II 50 f.; Das Ideal und das Leben II 46 ff.; Der Abend II 15 f.; Der Eroberer II 16; Der Spaziergang II 39. 48 ff.; Der Venuswagen II 22. 24 f.; Die Götter Griechenlands II 35 ff. 91; Die Herrlichkeit der Schöpfung II 21. 27; Die Ideale II 46; Die Künstler II

38 ff.; Die Schlacht II 19 f.; Elegie auf den Tod eines Jünglings II 22; Entzückung an Laura II 26; Freigeisterei der Leidenschaft (Rampf) II 30 ff.; Hymne an den Unendlichen II 21; Kampf II 30 f.; Kastraten und Männer II 22. 25. 27 f.; Kindesmörderin II 22; Laura am Klavier II 23 f.; Leichenphantasie II 22; Männerwürde II 22; Melancholie an Laura II 22 f. 27 f.; Rezension von Bürgers Gedichten I 42 f. 45 ff. — II 41; Rezension von Matthiassons Gedichten I 78; Resignation II 31 f.; Triumph der Liebe II 26; Aber naive und sentimentalistische Dichtung II 44 f.; Vorwurf II 23 f. 26 f.

Schlaß, Johannes III 270

Schlegel, August Wilhelm II 107 bis 111. 113. 167. 220. — III 19

Schlegel, Friedrich I 272. — II 56 f. 167. 220. — III 19

Schlegel, Johann Adolf I 120

Schleiermacher, Friedrich Ernst Daniel II 97. — III 29

Schlenker, Paul III 233. 236

Schmalz, Theodor III 27. 37

Schneckenburger, Max III 48

Schönemann, Pili I 177 ff. 188

Schönkopf, Annette I 123 ff.

Schopenhauer, Arthur II 224. — III 186 f. 206 f.

Schubart, Christian Friedrich Daniel I 50—53. — II 16. 74. 137; Der ewige Jude I 52; Der Gefangene I 52; Die Fürstengruft I 52 f.

Schubert, Gottlieb Heinrich II 269

Schücking, Levin III 83 ff.

Schurz, Anton Xaver II 278 f.

Schwab, Gustav II 186—188; Das Gewitter II 188; Das Wort der Liebe II 187; Der Reiter und der Bodensee II 188

Scott, Walter II 121. — III 158

Sealsfield, Charles (Karl Postl) II 225

Sekendorff, Leo von II 168

Seidel, Heinrich III 141

Seidl, Johann Gabriel III 214

Shaftebury, Anthony Ashley Cooper Graf I 161

Shakespeare, William I 28 f. 34. 36

Shelley, Percy Bysshe II 224

Sokrates I 28 f.

Sonnerat I 261 ff. 293

Sophokles I 38

Spe, Friedrich von I 7. — II 156.

Spener, Philipp I 4

Spielhagen, Friedrich III 232

Spinoza, Baruch I 5. 162. 185 f.

Spitteler, Carl III 205—212; Schmetterlinge III 210 f.

Spitzweg, Karl III 10

Stahl-Holstein, Germaine de III 15. 25

Stägemann, Friedrich August von III 31

Stäudlin, Friedrich Gotthold II 18 f.

Stein, Karl Freiherr vom I 273. — II 139

Stein, Charlotte von I 186 ff. 229 f. — II 30

Stelzhamer, Franz III 214

Stieler, Karl III 214

Stirner, Max III 140. 143. 243

Stöber, Adolf III 214

Stöber, August III 214

Stöber, Ehrenfried III 214

Stolberg, Christian Graf I 54 f.

Stolberg, Friedrich Leopold Graf I 8. 53 ff. 65—69. — II 36; Der Felsenstrom I 68 f.

Storm, Constanze III 129 ff.

Storm, Theodor III 11. 126—140.

186. 228 f. 234. 254; Juli III 138 f.;

Physische Theorie III 133 f.; Sturmnacht III 136 ff.; Weiße Rosen III 136 f.

Strachwitz, Moritz Graf III 141.

145—151; Das Herz von Douglas

III 149 ff.; Rolands Schwanenlied

III 148 f.

Strauß, David Friedrich I 8. — II

197. — III 6. 56. 185. 226 f. 234

Sulzer, Johann Georg I 163

Sybel, Heinrich von III 184

Szymanowska, Maria I 299. 304

- Theokrit I 97
 Thiers, Adolf III 46
 Thomastus, Christian I 3f.
 Thomson, James I 17
 Tibull I 233 ff.
 Tiedt, Ludwig II 4f. 80. 111—117.
 167. 220. — III 6
 Tiedge, Christoph August III 82. 86
 Tolstoi, Leo III 233
 Träger, Albert III 230. 232
 Traßl, Georg III 288—291

 Uhland, Emma II 171
 Uhland, Ludwig II 113. 168—182. —
 III 23f. 30. 36. 101. 146. 215; Ver-
 tran de Born II 179f.; Chronologie
 der Gedichte II 174f.; Der blinde
 König II 178; Der König auf dem
 Turme II 177; Des Sängers Fluch
 II 178. 181; Die Nonne II 177; Die
 sterbenden Helden II 177; Früh-
 lingslieder II 175; Nachruf II 176;
 Seliger Tod II 175f.
 Usteri, Johann Martin III 32. 214
 Uz, Johann Peter I 13. — II 16

 Varnhagen von Ense, August III 20
 Vigny, Alfred de II 224
 Vischer, Luise II 22 ff.
 Vogt, Karl III 185
 Voltaire, Arout de I 35. — II 240. —
 III 13
 Voß, Ernestine I 53. 62
 Voß, Johann Heinrich I 53 ff. 61
 bis 64. 97. — II 220. — III 82

 Vulpius, Christiane I 230 ff. 262.
 285 f. 294

 Wackenroder, Wilhelm Heinrich II
 80f. 111 ff. 167
 Wagner, Richard III 187. 226
 Weitzing, Wilhelm III 114
 Welling, Georg von I 135
 Werner, Abraham Gottlob II 83
 Widmer, Leonhard III 49
 Wieland, Christoph Martin I 32.
 54. 56. 103. 127. — II 37f. 80. 137.
 220. 243
 Wienbarg, Rudolf III 6
 Wiethaus, Luise II 228
 Willemer, Josef Jakob I 281 ff.
 Willemer, Marianne I 281 ff.
 Willkomm, Ernst II 225
 Wöhler, Friedrich III 184
 Wolff, Christian I 5f. 30
 Wolff, Julius III 228 f.
 Wolzogen (Beulwitz), Caroline von
 II 34

 York, Friedrich Herzog von II 142
 Young, Edward I 27 f. 81. — II 74

 Zachariae, Just Friedrich Wilhelm
 I 126 f.
 Zimmermann, Johann Georg I 187
 Zinzendorf, Nikolaus Ludwig Graf
 II 81f. 98
 Zola, Emile III 232. 236

Von vorliegendem Werke
Ermatinger, Die deutsche Lyrik seit Herder
sind ferner in 2. Auflage erschienen:

Band I: Von Herder zu Goethe

Band II: Die Romantik

Geh. je M. 6.—, in Ganzleinen geb. je M. 8.—

Gleichfalls von Prof. Dr. E. Ermatinger erschienen in demselben Verlage:

Das dichterische Kunstwerk

Grundbegriffe der Urteilsbildung in der Literaturgeschichte

Gebunden M. 7.—, in Halbleder mit Goldoberschchnitt M. 11.—

„Das Buch ist von einem so starken und warmen Atem reiner Kunstfreude durchweht, daß alles in einem aufglüht und leuchtet, was man je an Schönerm und Reinerem aus echter Dichtung in sich eingewebt hat. Dabei werden soviel neue dichterische Analysen gegeben, daß niemand das Buch ohne bleibende Bereicherung aus der Hand legen wird.“ (Weimarer Blätter.)

„Hier wird in die tiefste Tiefe des ästhetischen Lebens gegraben, hier wird gezeigt, daß der Geschmack nicht etwas völlig Inkommensurables, sondern durch Gesetze bestimmt ist, die allerdings nur im geringsten Teil äußerlicher und für jeden offenkundiger Natur sind. Man wird das Buch künftig mit Dilthey zusammen nennen, dessen Werk es erweitert und im Grundsätzlichen vertieft.“ (Frauenbildung.)

Weltdeutung in

Grimmelshausens Simplicius Simplicissimus

Mit 3 Tafeln in Lichtdruck nach Kupferstichen der Originalausgaben

[Erscheint Juni 1925.]

Hier wird zum ersten Male der Versuch gemacht, Grimmelshausen als Denker zu würdigen. Es wird gezeigt, daß sein Roman, — nicht mehr eingeordnet in die zahlreiche Gefolgschaft der spanischen Schelmenromane — eine höchst eigenartige Weltanschauungsdichtung ist. Hinter dem bunten Gewimmel von Gestalten und Ereignissen erscheint als Grundproblem die Erlösungsfrage. Grimmelshausen beantwortet sie mit dem Bekenntnis zur symbolischen Weltbetrachtung und ist darin den Philosophen der Romantik verwandt; er ordnet sich ein in die Reihe der großen deutschen Denker, die von Eckhart, Paracelsus und Böhme zu Leibniz, Hamann, Herder, Goethe führt.

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

Deutsches Wesen und Werden. Ein Handbuch der Deutschkunde. Hrsrg. von Studienrat Dr. W. Hoffstaetter und Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. F. Panzer. In einzelnen Bänden. [Bd. I u. d. Pr. 1925.]

Dem deutschen Volke einen Spiegel seiner Eigenart vorzuhalten, ist das Ziel des Werkes. Alle Seiten unseres völkischen Daseins, alle Bedingungen, unter denen es steht, alle Formen und Schöpfungen des staatlichen, wirtschaftlichen, künftlerischen und geistigen Lebens sollen ihren Wesenszügen nach in den einzelnen, von ersten Sachkennern geschriebenen Beiträgen herausgearbeitet werden. Der I. Band behandelt so die deutsche Sprache und die deutsche Kunst: Sprache (Rl. Bojunga), Schrift (R. Brandt), Stil (Em. Boucke), Vers (A. Heusler), Musik (H. Abert) und Bildende Kunst (E. Neumann).

Zeitschrift für Deutschkunde. 39. Jahrgang der Zeitschrift für den deutschen Unterricht. Begründet durch R. Hildebrand und O. Lyon. In Verbindung mit Prof. Dr. E. Ermatinger, Prof. Dr. H. A. Korff, Prof. Dr. O. Lauffer und Oberstudiendirektor Dr. A. Ludwig hrsrg. von Studienrat Dr. W. Hoffstaetter. Jahrgang 1925. 2. Hälfte: 6 Hefte, vierteljährlich M. 5.—, Einzelhefte M. 2.50

Von deutscher Art und Kunst. Eine Deutschkunde. Hrsrg. von Studienrat Dr. W. Hoffstaetter. 4. Aufl. Mit 42 Tafeln und 2 Karten. Geb. M. 7.—, in Halbleder M. 10.—

„Das Geheimnis dieses Buches liegt darin, daß es uns die Kraft und Weisheit im Allernächsten sehen lehrt. Es zeigt uns den Weg in unser eigenes Reich und Leben, in Land und Dorf und Haus der Deutschen. Das ist nicht wenig, und zugleich ist es ein Weg in unbekanntes Land, fast auch für die meisten unter unseren Gebildeten.“ (Historische Zeitschrift.)

Deutsche Volkskunde im Grundriß. Von Prof. R. Reuschel. I. Teil: Allgemeines. Sprache. Volksdichtung. Mit 3 Figuren im Text. II. Teil: Sitte, Brauch u. Volksglaube. Sachliche Volkskunde. (ANUG Bd. 644/45.) Geb. je M. 1.80
„Das Buch ist mit voller Sachkenntnis geschrieben und steht auf der Höhe der Forschung. Es sollte jedem Heimatfreund immer zur Hand sein.“ (Heimatbildung.)

Psychologie der Volksdichtung. Von Dr. O. Böckel. 2. Aufl. Geh. M. 7.—, geb. M. 9.—

„Es liegt eine Fülle des Schönen und Wahren in dem Böckelschen Werke. Den Forscher muß die reiche, mit kundiger Hand gewählte und wertvolle Literatur befriedigen, den Laien muß die klare, schlichte, reine Sprache erfreuen, das poetische Empfinden mitreißen. Böckels Buch ist eine wertvolle Bereicherung der Poetik, Literaturkunde und Völkerpsychologie und sei jedem Freunde des Volkes wärmstens empfohlen.“ (Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien.)

Unsere Muttersprache, ihr Werden und ihr Wesen. Von Geh. Studienrat Prof. Dr. O. Weise. 10. Aufl. [N. d. Pr. 1925.]

„Eine große Summe gelehrter Arbeit ist hier in klarer, einfacher und anregender Weise dargelegt. Was wir da vernehmen von der Wechselwirkung zwischen Sprache und Volksart, von den Besonderheiten der Germanen und Romanen, vom inneren Leben der Wörter, vom Gegensatz zwischen nord- und süddeutscher Sprache und Art, vom Unterschied zwischen Mundart und Schriftsprache, all das bringt uns eine solche Fülle von Belehrung und öffnet ein solches Verständnis für eines unserer teuersten Güter, daß jeder Leser seine Freude an dem schönen Büchlein haben muß.“ (Schweizer Evangelisches Schulblatt.)

Einführung in Sprechtechnik und Vortragskunst. Von Lektor A. Riesen-berg. Mit 10 Abb. Geh. M. 3.60, geb. M. 4.50

Eine für weitere Kreise bestimmte kurzgefaßte Darstellung der grundlegenden Regeln der Sprechtechnik und Vortragskunst, die sich dem Verfasser im praktischen Unterricht als fördernd erwiesen haben. Die theoretischen Ausführungen sind auf das Notwendigste beschränkt zugunsten einer Methode, die unmittelbar aus dem konkreten Beispiel die Erkenntnisse und allgemeinen Forderungen erwachsen läßt. In zwei Hauptteilen — Sprechtechnik, Vortragskunst — wird Atmung, Stimmgebung, Lautbildung, Deutlichkeit der Aussprache, Geläufigkeit des Sprechens, Betonung behandelt.

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

Wilhelm Dilthey

Gesammelte Schriften

Einleitung in die Geisteswissenschaften. Versuch einer Grundlegung für das Studium der Gesellschaft und der Geschichte. 2. Aufl. M. 10.—, geb. M. 12.—, in Halbleder M. 20.—. Bd. I.

Weltanschauung und Analyse des Menschen seit Renaissance und Reformation. Abhandlungen zur Geschichte der Philosophie und Religion. 3. Aufl. Geh. M. 12.—, geb. M. 14.—, in Halbleder M. 22.—. Band II.

Studien zur Geschichte des deutschen Geistes, vornehmlich im 17. und 18. Jahrhundert. Band III. [N. d. Pr. 1925.]

Die Jugendgeschichte Hegels und andere Abhandlungen zur Entwicklung des deutschen Idealismus. M. 13.—, geb. M. 15.—, in Halbleder M. 24.—. Bd. IV.

Die geistige Welt. Einleitung in die Philosophie des Lebens. 1. Hälfte: Abhandlungen zur Grundlegung der Geisteswissenschaften. M. 12.—, geb. M. 14.—, in Halbleder M. 22.—. 2. Hälfte: Abhandlungen zur Poetik, Ethik und Pädagogik. M. 7.—, geb. M. 9.—, in Halbleder M. 16.—. Bd. V und VI.

In Vorb.: Band VII: Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften. Band VIII: Philosophie der Philosophie. Abhandlungen zur Weltanschauungslehre.

„Das Ganze ist ausgezeichnet durch eine unerhörte Tiefe der Auffassung des einmal gewählten Stoffes, ebenso glänzend in der abstrakten Analyse wie in der charakterisierenden Menschen-darstellung. Trotz des vorwiegenden Interesses am rein Geistigen bewegt sich die Darstellung im Grunde von Persönlichkeit zu Persönlichkeit. Es sind prachtvolle Stücke unter diesen Charakteristiken, die, oft auf wenigen Seiten, ein unvergleichlich lebendiges Bild einzelner Denker, ihres Werdens, Schaffens und Wirkens geben. Es gehen Anregungen von dem Werk aus, die weit über eine bloße Geschichte der Philosophie hinausweisen, wie es andererseits auch für andere Wissenschaften vor allem Soziologie, Kunst-, Musik- und Literaturgeschichte, von höchster Bedeutung ist. Ein lebensvolleres philosophisches Werk als dieses ist seit Jahren nicht erschienen.“
(Wolfgang Schumann im „Dresdner Anzeiger“.)

„Man hat Dilthey mit gutem Grunde als den Philosophen des Menschenlebens bezeichnet. Alle wichtigen Betätigungen der menschlichen Psyche werden von seinem klärenden Denken durchdrungen. In welche Tiefen ist dieser Geist während seiner Erdenmühen herabgestiegen und welches Edelmetall hat er emporgehoben! Wie ist er dem Menschengesitt in allen seinen Strebungen, Wandlungen, Furchungen nachgezogen! Wie innig hat er sich mit dem Menschengesitt an sich vereint, verstanden, gefunden, gestärkt!“
(Neue Freie Presse.)

Das Erlebnis und die Dichtung

Lessing. Goethe. Novalis. Hölderlin

9. Aufl. Mit 1 Titelbild. Geh. M. 8.—, geb. M. 10.—, in Halbleder M. 14.—

„Diese Charakteristiken gehören zu den auserlesenen Meisterstücken dieser Literaturgattung, und ich glaube, alles darüber in das eine Wort zusammenfassen zu dürfen, daß sie nicht unwert sind, neben solchen Essays wie Goethes ‚Winkelmann‘ gestellt zu werden.“ (Preuß. Jahrb.)

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

R. HAMANN

Professor an der Universität Marburg

DIE DEUTSCHE MALEREI VOM ROKOKO BIS ZUM EXPRESSIONISMUS

Mit etwa 400 Abbildungen im Text und 10 farbigen Tafeln.
Geheftet M. 26.—, in Buckramleinen gebunden M. 30.—,
in Halbleder M. 42.—

In dieser neuen Darstellung erscheint grundlegend für das Verständnis der Kunst des 19. Jahrhunderts die Entwicklung des Naturgefühls in einer dem Malerischen fernstehenden, auf einer durch und durch menschlichen Teilnahme an der Natur beruhenden Versenkung in alles Lebendige um uns. So wird die Darstellung der deutschen Malerei von dem Entstehen des Naturgefühls im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert über Klassizismus und Romantik bis zu der Kunst der großen Maler Böcklin, Feuerbach, Leibl, Hans von Marées, Thoma verfolgt, die weitere Entwicklung als Überwindung des Naturalismus durch eine neue Betonung der Bildmittel, von Farbe, Licht, Flecken als optischen Faktoren und durch eine neue Betonung des Technischen und des künstlerischen Ausdrucks gekennzeichnet. Zuletzt gewinnt die künstlerische Sprache als solche, der Ausdruck des Künstlers eine Eigenbedeutung und den der Natur abgesehenen Oberflächenreizen des Impressionismus folgen die in Farbe und Form von der Natur unabhängigen Konstruktionen des Kubismus.

LEIPZIG / VERLAG B. G. TEUBNER / BERLIN

103

